EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ

47. BAND 3./4. HEFT

HEIDELBERG 1953

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES DRITTEN UND VIERTEN HEFTES

Günther Jungbluth (Kopenhagen), Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden. Zu Friedrich von Hausen 47,9 241
Hans Eggers (Hamburg), Strukturprobleme mittelalterlicher Epik, dargestellt am Parzival Wolframs von Eschenbach 260
Hellmut Rosenfeld (München), Der historische Meistersinger Sixt Beckmesser und der Meistergesang 271
Herman Meyer (Amsterdam), Kennst du das Haus? Eine Studie zu Goethes Palladio-Erlebnis 281
Momme Mommsen (Berlin), Zur Entstehung und Datierung einiger Faust-Szenen um 1800 295
Rudolf Bülck (Kiel), Hebbel und Mommsen 331
Linus Spuler (Fahrwangen, Schweiz), New Yorker Gedichte. Zur Großstadtdichtung des Schweizeramerikaners Oskar Kollbrunner 341
Hans Wolffheim (Hamburg), Das 'Interesse' als Geist der Erzählung. Ein Beitrag zur Stilphysiognomie Thomas Manns 351

Mitteilungen

Dichterbriefe aus dem Barock. Mitgeteilt von Leonard Forster (London) 390
Ein unbekannter Novalis-Brief. Mitgeteilt und erläutert von Eckehard Catholy (Hamburg) und Richard Samuel (Melbourne) 412

Forschungsberichte

August Closs (Bristol), Forschungsbericht über Germanistik auf englischem Sprachgebiet. III 421
Bodo Mergell (Mainz), Wolfram und der Gral in neuem Licht 431
Jonas Fränkel (Riedegg bei Thun), Die Spitteler-Ausgabe 452
Kennst du das Land? Zur Kontroverse um die Deutung von Goethes Mignonlied. Replik von Oskar Seidlin (Columbus, Ohio) und Duplik von Herman Meyer (Amsterdam) 462

Besprechungen

Kauko Kyyrö, Fénelons Ästhetik und Kritik (besprochen von Walter Pabst) 478
Johannes Hohlenberg, Søren Kierkegaard, und Walther Rehm, Kierkegaard und der Verführer (besprochen von Wolfgang Lange) 481
Walther Rehm, Experimentum medietatis (besprochen von Erik Lunding) 491
Robert Mühlher, Dichtung der Krise (besprochen von Erik Lunding) 494

Redaktionelle Erklärung 498

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Anschrift des Herausgebers und der Redaktion: Professor Dr. Hans Pyritz, Hamburg 20, Sudeckstraße 2.

Es wird gebeten, Manuskripte erst nach vorheriger Anfrage und Vereinbarung einzusenden. Für unverlangt gesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückgabe von Manuskripten kann nur erfolgen, wenn das erforderliche Porto beigefügt war.

Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt zu beachten, das jeder neu hinzutretende Mitarbeiter von der Redaktions-Geschäftsstelle erhält bzw. anfordern kann.

Besprechungsexemplare nimmt der Universitätsverlag Carl Winter, Heidelberg, Lutherstraße 59, entgegen. Die Möglichkeit und die Form der Anzeige (Einzelrezension, Forschungsbericht, Sammelhinweis) bestimmt sich nach inhaltlichen Gesichtspunkten und nach dem verfügbaren Raum. Rücksendung unverlangter Neuerscheinungen, die nicht in das Aufgabengebiet der Zeitschrift fallen, kann grundsätzlich nur gegen Portoerstattung erfolgen.

Die Zeitschrift erscheint jährlich in vier Heften. Der Preis des Einzelheftes beträgt DM 10,—, der Preis des Jahrgangs DM 36,—. Studentische Bezieher erhalten 20% Nachlaß.

Die Mitarbeiter erhalten von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge. Darüber hinaus können weitere Exemplare, im Höchstfalle dreißig, gegen Vergütung der Selbstkosten geliefert werden.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany. Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden.

Zu Friedrich von Hausen 47,9.

Von

Günther Jungbluth (Kopenhagen).

Trotz mannigfacher eingehender Bemühung steht dies schöne und geistreiche Lied noch immer nicht in einer Textgestalt da, die als voll befriedigend angesehen werden könnte und die seine ungezwungene Erklärung ermöglicht. Uns dünkt, man habe dem kuriosen *sumer von Triere* (47, 38), worüber später noch ein Wort gesagt werden muß, in zu reichem Maße Aufmerksamkeit zuteil werden lassen und sei dabei zu rasch befriedigt über eine Verderbnis — die unangenehme Stelle 47, 19f. — hinweggegangen, die das Verständnis des Liedes empfindlicher beeinträchtigt als dieser scheinbar so dunkle und störrische Ausdruck. Von der Beurteilung und Verbesserung der Verse 47, 19f. hängt jedoch die Lösung nahezu aller Probleme ab, die uns dies Lied aufgibt; unabhängig davon ist auch eine gemäße Bewertung der letzten Strophe (47, 33) und ihres Zusammenhangs mit den übrigen nicht erreichbar.

Daß die Überlieferung der beiden Zeilen, insbesondere v. 19, gestört ist, hat seit Lachmann niemand in Zweifel gezogen, so verschiedenartige Versuche auch unternommen worden sind, mit der Lesung von BC: *ez wære ouch reht daz ez alsô wære / wan daz mîn stætekeit mir sîn verban* zurechtzukommen; man kann sich darüber bei Carl von Kraus, MFU S. 150 orientieren[1]. Unangenehm hat sich in einer Reihe von Besserungsversuchen die Verquickung der hier vorliegenden Verderbnis mit dem Problem der Strophenfolge bemerkbar gemacht. Wenn man, wie Lachmann und ihm folgend die Mehrzahl der Kritiker es für richtig gehalten haben, die Strophen II (11B 26C) und III (24B 27C) entgegen der Reihenfolge in den Hss. miteinander vertauscht, wird die Annahme zwingend, daß in v. 19 der Begriff *herze* ausgefallen sei und infolgedessen ergänzt werden müsse[2]. Dadurch wird jedoch v. 19 ein Sinn beigelegt, der der Zeile rein unmittelbar nicht zukommt. Der Überlieferung BC schwebt offensichtlich bei ihrer Textgestaltung der folgende Gedanke vor: 'Es wäre auch mit Fug und Recht, daß ich durch die Verpflichtung zum Kreuzzuge von solchem Leide befreit wäre', indem hier die

[1] Dazu kommt jetzt noch H. Brinkmann: Friedrich von Hausen, 1948, der für 19f. dem Sinne nach vermutet: *ez wære ouch reht deiz herze bî mir wære, wan daz mîn stætekeit mir sîn verban*, was S. 19 kurz begründet wird. — Daß Kraus' Herstellung des Textes von v. 19 in MF (*als ê dâ*) im Gegensatz steht zum Text in MFU (*alsô dâ*), hat bereits H. Schneider, Anz. 59, 1940, S. 70 bemerkt.

[2] Philologisch läßt sich die Auslassung gerade des wichtigsten Begriffs in der Zeile nicht leicht wahrscheinlich machen. Becker und Schönbach haben, wohl aus diesem Grunde, auf die Ergänzung von *herze* verzichtet; sie halten jedoch andrerseits an der Beziehung von *ez* (2) auf *herze* fest. Selbst wenn man die Nachlässigkeit gebührend in Rechnung stellt, womit das Mhd. die logischen Beziehungen der Pronomina handhabt, wird dadurch dem Auffassungsvermögen des Hörers doch wohl Unhaltbares zugemutet: *herze* steht, in Lachmanns Strophenfolge, zuletzt 47, 12, also 7 Zeilen vorher, und *kriuze* geht unmittelbar voraus (v. 18).

Phrase *daz ez alsô wære* auf v. 17 *ich wânde ledic sîn von solher swære* zurückbezogen wird, *alsô* demgemäß *ledic* vertritt[3]. Wenn nun angesichts der unverkennbaren Störung des Wortlauts in v. 19 und anderer Bedenken wegen wenig Wahrscheinlichkeit dafür besteht, daß diese Auffassung den vom Dichter beabsichtigten Sinn trifft, so liegt doch jedenfalls a priori keine Nötigung dazu vor, diesen Sinn aus einer Umstellung der Strophen, nebst dadurch erzwungener Ergänzung von *herze*, zu gewinnen. Um der bei solcher Verquickung naheliegenden Gefahr eines Zirkelschlusses zu entgehen, wird es deshalb ratsam und auch methodisch richtiger sein, sich zunächst allein auf der Grundlage der Überlieferung mit der Verderbnis 47, 19f. auseinanderzusetzen und das Problem der Strophenfolge erst daran anschließend zu erörtern.

Es kann überraschen, daß seit Lachmann die Kritik ihr Augenmerk ausschließlich auf das Innere von v. 19 gerichtet und infolgedessen den stilistischen Anstoß nicht beachtet hat, den die Zeile als Ganzes, mit Einschluß des Reimwortes, darbietet. Faßt man jedoch einmal den ganzen Vers kritisch ins Auge, so läßt sich unschwer erkennen, daß er in zwei Hälften zerfällt, deren hintere im wesentlichen aus stilistischem Material aufgebaut ist, das in der ersten Hälfte vorkommt. Aber darf man einem so formgewandten und ästhetisch bemühten Dichter wie Hausen wirklich einen stilistisch so unbeholfenen Ausdruck zutrauen wie: *ez wære ouch reht daz ez alsô wære*? Die Anstößigkeit dieses Ausdrucks wird kaum dadurch gemildert, daß die beiden *wære* syntaktisch verschieden sind. Also nicht nur *ez* (2), die geistlose und formwidrige Wiederholung der ganzen Phrase *ez wære* muß verdächtigt werden. Da *wære* (2) nun jedoch in durchaus korrekter Reimbindung steht, darf vielleicht vermutet werden, daß an dieser Stelle, wie so oft in der Überlieferung von MF, ein Abschreiber oder Korrektor bestrebt gewesen ist, einen ihm anstößigen Reim des Originals oder etwas Unverstandenes oder bereits in der Vorlage Entstelltes durch einen formal unanfechtbaren Reim zu ersetzen. Von dieser Voraussetzung aus möchte ich vorschlagen, v. 19 folgendermaßen zu verbessern:

ez wære ouch reht daz ich alsô genære.

Philologisch beruht dieser Vorschlag auf der Annahme, daß die Form *genære* dem Abschreiber unverständlich oder doch hinreichend fremdartig vorgekommen ist und ihn zu einem Eingriff in den Text veranlaßt hat[4]. Er hat dann, nicht ganz

[3] Wackernagel, Bartsch und Koch versuchen auf dieser Grundlage mit dem Text zurechtzukommen; allerdings sind ihre Vorschläge sprachlicher und stilistischer Mängel wegen unannehmbar, vgl. dazu Kraus a. a. O. S. 150[2]. In unserem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß weder Wackernagel noch Koch unter diesen Umständen eine Veränderung der hs.lichen Strophenfolge für erforderlich halten; nur Bartsch bleibt auch dann — aus unbekannten Gründen — bei Lachmanns Auffassung.

[4] Ich denke natürlich daran, daß in der Sprache des Abschreibers der grammatische Wechsel in den einschlägigen Formen von *genesen* beseitigt gewesen ist; bereits spätahd. (Notker) begegnet ja *genâsen* statt *genâren*. – Eine andere Möglichkeit wäre, daß, wie oft in den Hss., das Präfix vom Verbum getrennt aufgezeichnet gewesen ist, also da gestanden hat: *ich ge nære*; war *nære* erst einmal als *wære* verlesen, ergab sich der Wegfall von *ge* von selbst. Die weitere Veränderung des Verses dann wie oben vermutet.

ungeschickt, wenn auch kunstlos, die zweite Hälfte des Verses – bei Bewahrung von *alsô* – mit Hilfe unmittelbar greifbaren stilistischen Materials unter Bezugnahme auf 47, 17 leidlich sinnvoll neu gestaltet. Der Ersatz von *ich* durch *ez* muß im Gefolge der Lesung *wære* um so begreiflicher erscheinen, als es in einem Sinnzusammenhang wie dem hier von BC angenommenen sprachüblich ist zu sagen (unpersönlich): *daz ez alsô wære*, dagegen seltener und eigentümlicher (persönlich): *daz ich alsô wære*.

Die Einführung eines Begriffs wie *genesen* bedarf im Rahmen des Minnesangs keiner besonderen Rechtfertigung; auch aus Hausen läßt sich eine gerade für diese Stelle relevante Parallele beibringen: 46, 34 *vor aller nôt sô wânde ich sîn genesen*.

Bevor ich den Versuch mache, den neuen Vorschlag innerlich zu begründen, muß der Text des nachfolgenden Verses (20) geprüft werden, dessen Pronomina immer wieder umstritten gewesen sind. Die Verbesserung von v. 19 hat zur Folge, daß *mîn stætekeit* BC als fehlerhaft angesehen werden muß, da *stætekeit* sinnvoll nur auf *herze* bezogen werden kann. An dieser Stelle muß also gegen die Überlieferung *sîn* für *mîn* eintreten. Man wird gegen diese Veränderung kaum einwenden können, daß dann das Pronomen *sîn* beziehungslos in der Luft hänge, da der Begriff *herze* ja in dieser Strophe vorher nicht ausdrücklich genannt sei: die richtige Beziehung wird unmittelbar und unmißverständlich durch *stætekeit* sichergestellt; *stætekeit* kann nach allen sonstigen Angaben des Liedes – bereits nach den Bemerkungen der ersten Strophe – gedanklich sinnvoll nur mit *herze* verbunden werden. Der Sinn wird freilich noch besser, wenn man die wahrscheinliche Strophenfolge in Betracht zieht.

Der Fehler der Hss. in v. 20 hängt mit der Verderbnis in der vorhergehenden Zeile zusammen, wodurch eine sinngemäße Anknüpfung des Pronomens behindert wurde; wie BC v. 19 verstehen, lag die Veränderung von *sîn* in *mîn* sehr nahe. An *mir* hingegen, wofür Lachmann und jüngst wieder Kraus *im* eingesetzt haben, darf und kann nicht gerüttelt werden[5].

Ich lese also:

47, 19f. *ez wære ouch reht daz ich alsô genære,*
wan daz sîn stætekeit mir sîn verban.

Zur inneren Begründung des neuen Vorschlags muß nun die Strophe gedanklich und formal im Zusammenhang betrachtet werden. Der Gedanke des Dichters kreist hier, im Gegensatz zur Strophe 47, 25, um das „Ich", sein Selbst, das durch den Willen des Herzens tragisch in Mitleidenschaft gezogen wird. Die Darstellung folgt einer straffen Gliederung: ein Kernstück von 2 × 2 Versen ist von je 2 einleitenden und abschließenden Zeilen umschlossen; doch wirkt dem arith-

[5] Zum gleichen Resultat im Hinblick auf v. 20 ist Koch gelangt. – Wackernagel, Bartsch und neuerdings Brinkmann bleiben bei den Hss., woraus sich allerdings, wie Brinkmann S. 19 zugibt, eine „Paradoxie" ergibt – die ich für nicht annehmbar halte.

metischen Prinzip des Aufbaus ein gedankliches Prinzip der Steigerung auflockernd und bewegend entgegen. Am Eingang (v. 17. 18) steht die Hoffnung des Dichters; das Mittel- und Kernstück (v. 19–22) ist aus zwei einander fast parallel laufenden, syntaktisch nur leicht variierten Sätzen zusammengesetzt, die das Auf und Ab dieser Hoffnung, schon im Bewußtsein ihrer Vergeblichkeit, zum Ausdruck bringen; den Abschluß (v. 23. 24) bildet die totale Negation des Eingangs. statt *ledic sîn* sieht das Ich einem ungewissen, traurigen Geschick entgegen. Der Parallelismus im Kernstück wird noch durch einen absichtsvollen verbalen Anklang unterstrichen: mit v. 19 *ez wære ouch reht daz ich . . .* korrespondiert v. 21 *ich solte sîn ze rehte*[6].

Daneben läßt sich nun beobachten, wie die innere Bewegung der Strophe über die formalen Abgrenzungen hinausgreift – sie drängt auf eine Klimax hin, deren Stationen sich etwa an der Aufeinanderfolge der Begriffe *ledic sîn – genesen – sîn ze rehte ein lebendic man* ablesen lassen; und wie sich die positiven Begriffe und Vorstellungen steigern, so tritt auch eine Steigerung nach der negativen Seite hin ein: *tumber wille* (v. 22) ist heftiger, emphatischer als *stætekeit* (v. 20), und eine weitere Stufe dieser Entwicklung zeigt die Wendung v. 23 an: *im ist gar unmære.*

Wenn diese knappe Analyse als befriedigend angenommen werden kann, so ergibt sich vielleicht auch, daß eine Spekulation über das Herz derart, wie sie die alte Lesung von v. 19 voraussetzt, an dieser Stelle nicht recht gehörig erscheint – jedenfalls besteht kein Anlaß, gegen die Überlieferung *herze* in v. 19 einzuführen. In doppeltem Anlauf, der an zweiter Stelle ausdrucksmäßig mit einer Steigerung verbunden ist, kreist das Kernstück der Strophe um die Situation des Ich nach der Absage des Herzens; was dem Ich recht zu sein schien, ist durch dessen Widerstand vereitelt worden – das Ich muß seine Hoffnung zu Grabe tragen. In diesem Zusammenhang erscheint eine Überlegung, auch das Herz habe rechtmäßig frei von Leide sein müssen, entbehrlich, und die Hss. weisen ja auch nicht zwingend darauf hin. –

Der neue Vorschlag zieht nun offensichtlich sehr wesentliche Konsequenzen nach sich. Er vergönnt nicht nur, die Spekulation über die originale Strophenfolge auf eine neue und feste Grundlage zu stellen, sondern bewirkt auch, daß die bisher nahezu allgemein übliche Auffassung von diesem Liede erheblich verändert werden muß.

Zunächst ergibt sich doch wohl, daß die Reihenfolge, in welcher die Hss. (B) C die Strophen überliefern, die richtige sein muß: der Sinn wird besser, wenn man annimmt, daß v. 20 *sîn stætekeit* die Strophe 47, 25 vorausgegangen ist: *Sît ich dich, herze, niht wol mac erwenden*; *sîn stætekeit* faßt begrifflich die dort für das Herz als charakteristisch herausgestellte Haltung zusammen. Da andrerseits, wie

[6] Bedeutungsmäßig sind die Wörter hier wohl unterschieden; vgl. Kraus' Wiedergabe von v. 21: „ich sollte ein im wahren Sinne lebendiger Mann sein" (a. a. O. S. 154). Der Parallelismus ist also mit Variation verknüpft, wie es dem Verhältnis der beiden Glieder des Mittelstücks der Strophe zueinander überhaupt entspricht.

später dargetan werden soll, die Strophe 47, 17 gedanklich und stilistisch auch mit Strophe 47, 33 verknüpft ist, wird sie in ihrer Stellung als die dritte des Liedes also durch Beziehungen nach beiden Seiten hin trefflich gestützt. Aber auch zwischen Strophe I (47, 9) und II (47, 25) läßt sich ein engerer Zusammenhang wahrscheinlich machen: 47, 27 *sô bite ich got* wird offensichtlich das Stichwort aus 47, 16 *got eine müeze scheiden noch den strît* wieder aufgenommen[7].

Reiht man die Strophen in dieser Weise mit den Hss., so zeichnet sich im Aufbau des Liedes ein planvolles Schema ab, das auch durch ein stilistisches Mittel noch unterstrichen wird. In I (47, 9) tut Hausen den leidvollen Zwiespalt zwischen *herze* und *lîp* kund, in II (47, 25) wendet er sich zunächst an das *herze*, das durch sein zähes Festhalten an der Geliebten die ernste Verantwortung für den Zwiespalt trägt und wovon deshalb zuerst die Rede sein muß, in III (47, 17) richtet er dann die Gedanken auf sein Selbst (= *mîn lîp*) und tut dar, welche Folgen die *stætekeit* des Herzens für sein Selbst haben muß; von IV (47, 33) soll erst später gesprochen werden. Diese klare und logische Ordnung findet ihre Spiegelung in einer stilistischen Figur, indem Hausen nämlich die Behandlung des Themas chiastisch anlegt: 47,9 treten die Begriffe in der Reihenfolge *herze – lîp* auf, 47, 11 jedoch wird die Reihenfolge umgekehrt, bei der neuerlichen Aufnahme und näheren Explikation der tragenden Begriffe 47, 25 und 47, 17 ist aber dann die alte Folge wiederhergestellt.

Mit diesen philologischen Feststellungen hängt nun eine Revision der Deutung dieses Liedes, wie ihr Kraus a. a. O. S. 154f. Ausdruck verliehen hat, eng zusammen. Den Schlüssel dazu gibt die jetzt erforderliche Umdeutung von v. 17 *solhe swære* in die Hand. Nach der Bestätigung der hs.lichen Strophenfolge kann dieser Ausdruck inhaltlich nicht mehr auf die drohende Trennung von *herze* und *lîp* bezogen werden; es muß vielmehr dasselbe damit gemeint sein, was durch v. 30 *solhe nôt* bezeichnet wird: *swære* geht also – in Übereinstimmung mit den sonstigen Vorkommen des Begriffs bei Hausen: 52,1, 44,2.5, 45,34, 45,13 – auf das Liebesleid.

Anders als Kraus a. a. O. S. 154 möchte ich den Gedankengang der ersten drei Strophen somit folgendermaßen paraphrasieren: mein Herz und ich sind dabei sich zu trennen; ich möchte gern gegen die Heiden kämpfen, das Herz hat sich jedoch als Teuerstes auf Erden eine Frau erwählt. Nur Gott allein kann diesen Streit versöhnen! Da ich dich, Herz, von deinem Willen nicht abbringen kann, so möchte ich Gott darum bitten, er möge dich gnädig an eine Stätte senden, wo dir auch Aufnahme vergönnt sein wird[8]. Aber ach, wie wird es dir ergehen! Wie

[7] „Rückgreifen auf v. 16" bemerkt auch Kraus a. a. O. S. 154 zu v. 27; er wertet diese Beobachtung jedoch ebensowenig für die Strophenfolge aus, wie dies in den Ausführungen von Schneider a. a. O. S. 70 geschieht, der auch auf die Korrespondenz hinweist.

[8] Die herkömmliche Lesung von v. 28 *an eine stat dâ man dich wol enpfâ* ist aus mancherlei Gründen nicht ohne Bedenken, wenn auch *wol* durch die Überlieferung gut gestützt erscheint. Statt *enpfâ* haben jedoch sowohl B wie C *enpfân*, was jedenfalls von C – deren Bemühen um die Herstellung reiner Reime allerdings bekannt ist – als Infinitiv aufgefaßt und behandelt wird. Dazu kommt noch die Beobachtung, daß Hausen an anderer Stelle, in der Strophe 51, 23,

konntest du es wagen, es allein mit solchem Leide aufzunehmen?[9] Wer soll dir helfen, ans Ende deines Kummers zu gelangen, da ich und meine langbewährte Treue[10] dir nicht mehr zur Seite stehen werden? Ich glaubte, solchen Leides überhoben zu sein, als ich zu Ehren Gottes das Kreuz nahm. Es wäre auch mit Fug und Recht, daß ich dadurch Genesung fände, aber die unerschütterliche Beständigkeit des Herzens vergönnt mir das nicht. Ließe es von seinem törichten Willen ab, so sollte ich ein wahrhaft lebendiger Mensch sein, aber jetzt muß ich einsehen, daß es ihm ganz gleichgültig ist, wie es mit mir ausgehen mag.

Will man nun aus dieser Paraphrase die leitenden Ideen in ihrer sachlichen und logischen Aufeinanderfolge herausschälen, so muß vor allem beachtet werden, daß in diesem Liede ein Widerspiel zwischen zwei verschiedenen Zeitfolgen herrscht – der logischen (und zeitlichen) Ordnung der Gedanken entspricht nicht die Folge, in welcher der strophische Ablauf sie uns vorführt. Vielmehr zeigt der Wechsel von Präsens und Präteritum an, daß der Zusammenhang erst nach und nach vor uns aufgedeckt wird; unbeschadet ihrer faktischen Aufeinanderfolge vertreten die Strophen also zeitlich verschiedene Stufen des äußeren und inneren Geschehens. Dies Moment ist für die Erfassung des Gedankengehalts von großer Bedeutung.

Bei Beachtung dieser dem Liede zugrunde liegenden inneren Zeitfolge ergibt sich nämlich nachstehender Zusammenhang: als ich den Dienst Gottes statt der Geliebten wählte, glaubte ich dadurch von meinem Leide frei zu werden, aber mein Herz, das an der Geliebten unerschütterlich festhält, vereitelt diese Hoff-

streng zwischen *-ân* und *-â*-Reimen unterscheidet, wie denn auch sonst Bindungen zwischen *-ân* und *-â* bei ihm nicht vorkommen, ebensowenig wie solche zwischen *-ên* und *-ê* und zwischen *-în* und *-î* (da 48, 28 zweifellos verderbt ist). So wird man in den Reim v. 28 kein Zutrauen setzen dürfen, und die Bedenken finden im Gedanklichen eine Stütze. Die crux des Liebhabers in der Hausenschen Lyrik ist ja die, daß die Dame die Werbung gar nicht ernst nimmt, sie glaubt seinen Worten nicht (z. B. 45, 35 f.) und läßt sich nicht dazu bestimmen, ihn als Liebhaber anzunehmen; dies Schema liegt, wie Strophe IV (47, 33) bezeugt, auch dem hier besprochenen Liede zugrunde. Es dünkt daher wahrscheinlich, daß Hausen v. 28 zu sagen beabsichtigt: eine Stätte, wo dem Herzen Aufnahme (oder 'Annahme', da *enpfân* ja auf das Lehensverhältnis hinweist) überhaupt zuteil wird, nicht aber: wo es gut aufgenommen wird. Diese Erwägung sowie der oben erwähnte formale Anstoß lassen eine Veränderung der herkömmlichen Lesung in Betracht ziehen. Sie würde auf die folgende Textgestalt führen: *an eine stat dâ man dich welle enpfân. wol* BC stellt einen Rest des hier vermuteten *welle* dar, *welle* C hingegen spiegelt nichts Echtes, sondern wird sekundär dem Bestreben dieser Überlieferung entsprungen sein, den Infinitiv *enpfân*, wie er also im Original wirklich vorgelegen hat und wie ihn auch B graphisch noch bewahrt, syntaktisch richtig anzuschließen.

[9] Mit leisem Zögern folge ich in der Wiedergabe von v. 30 dem Text von MF, der durch Verzicht auf das Präfix *ge-* in *getorstest* (*g. du* B) BC gewonnen ist. An den sonstigen Vorkommen bei Hausen weist dies Verb nämlich immer Präfix auf, vgl. 53, 19 und 46, 14. Zur Annahme zweisilbigen Auftakts, wie ihn neuerdings Brinkmann ansetzt, wird man sich jedoch nicht leicht bereitfinden wollen. Es muß darum einmal erwogen werden, ob vielleicht irrtümlich *wie* – aus Analogie zu v. 29 – in diese Zeile geraten sein kann, was der Sinnzusammenhang nicht ausschließt: der Anschluß von v. 31 f. wird auf diese Weise vielleicht noch besser. Eine Entscheidung wage ich jedoch vorläufig nicht zu treffen.

[10] Auf Grund einer Lesung: *mit stæten triuwen, als ich hân getân* (v. 32), die L. L. Hammerich (brieflich) für erwägenswert ansieht. *solhen*, das in MF den fehlenden Takt ausfüllt, erscheint zwischen v. 30 *solhe nôt* und v. 17 *solher swære* ästhetisch unbefriedigend und kann auch nicht durch einen Hinweis darauf gerechtfertigt werden, *solhen* sei in bestimmten Verbindungen (vor allem neben *nôt* und verwandten Begriffen) für Hausen charakteristisch (Kraus a. a. O. S. 117[2]);

nung. Nun liegen mein Herz und ich in Streit miteinander, den nur Gott versöhnen kann – indem er (so ist meine Bitte) mein Herz an eine Stätte sendet, wo ihm Aufnahme zuteil wird. Ach, wo es diese sucht, harren seiner nur Leid und Sorge, die es allein, ohne meine getreue Hilfe, nicht wird bestehen können[11]. Die Beständigkeit, mit der es seinem törichten Willen folgt, wird außer ihm selbst jedoch auch mich zugrunderichten, dessen Ergehen ihm, wie ich jetzt einsehen muß, ganz gleichgültig zu sein scheint.

Wenn diese Deutung – in der ich mich verschiedentlich mit der Auffassung Schneiders a. a. O. berühre – in ihren wesentlichen Stücken als haltbar erkannt werden kann, verschieben sich in diesem Liede sehr nachdrücklich die Akzente: nicht mehr die Klage über die Trennung von *herze* und *lîp* kann demnach als das eigentliche Thema dieser Dichtung angesprochen werden, nicht diese Trennung ist es, die des Dichters *nôt* und *swære* ausmacht – als Hauptthema und Herzgedanke schält sich vielmehr das leidvolle Eingeständnis Hausens heraus, trotz allem – was dann näher in Strophe IV erläutert wird, die wir vorläufig aus der Betrachtung ausschließen – auf Gedeih und Verderb an die Geliebte, die ihn

diese Begründung läßt außer acht, daß *solh* in Verbindung mit *nôt* u. ä. ehestens eine Bedeutung wie „die bekannte *nôt*" (d. i. das oft erwähnte Liebesleid) zukommt – auch darum erscheint eine Verbindung wie *mit solhen triuwen* weniger passend. – Brinkmanns Lesung: *mit triuwen, als ich dir hân getân* halte ich für verfehlt, einmal, weil ich an die metrischen Voraussetzungen dieses Vorschlags – trotz der Ausführungen a. a. O. S. 14f. – nicht glaube, und zweitens, weil *dir* nach v. 31 *dir* pleonastisch vorkommt. – Eine völlig befriedigende Lösung stellt jedoch auch Hammerichs Vorschlag nicht dar, da der Verlust von *stæten* philologisch nicht erklärt werden kann (was jedoch auch für alle anderen Vorschläge gilt), aber er ist sinngemäß und auch ästhetisch sehr willkommen.

[11] Ich nehme also an, daß der Wunsch, dem v. 27f. Ausdruck geben, einen allgemeinen Inhalt hat und nicht auf das Verhältnis zu der Dame bezogen werden kann, die das Herz sich erwählt hat. Jedenfalls legt der Wortlaut eine solche Deutung nahe: wäre die v. 28 berufene *stat* dieselbe, von der v. 29ff. handeln, so stünden diese Verse in Widerspruch zueinander – denn von *nôt* und *sorge* braucht nicht mehr die Rede zu sein, wenn das Herz Aufnahme gefunden hat. Ich verstehe den Gedankengang folgendermaßen: v. 27f. bittet der Dichter Gott darum, dem Herzen zu einer glücklichen Liebe zu verhelfen, denn damit wäre die *nôt* behoben und der Streit zwischen *herze* und *lîp* wahrhaft versöhnt; die Neigung hingegen, der das Herz folgt, ist unglücklich und gewährt keinerlei Hoffnung auf einen guten Ausgang (v. 29ff.). Die Fatalität des Dichters ist, daß er diese Hoffnungslosigkeit eingesehen hat und dennoch durch sein Herz gezwungen wird, wider diese Einsicht an einer Neigung festzuhalten, die nie glücklich werden kann. In dieser Lage erwächst seinem Selbst der Wunsch nach einer glücklichen Liebe anderswo, wodurch er von all seinem Leide erlöst würde.

Mit ähnlichen Gedanken scheint Hausen übrigens auch in dem Liede 52, 37 zu spielen. Ich möchte 53, 9, wie auch Brinkmann, gegen Kraus a. a. O. S. 124 an der Überlieferung: *sus kan si mir wol daz herze verkêren* (*versêren* Kraus) festhalten, hege jedoch Bedenken gegen Brinkmanns Erklärung a. a. O. S. 18: „sie hat durch ihr Verhalten einen völligen Wandel in seinem seelischen Zustand hervorgerufen", worunter die „Verwandlung von Freude in schmerzliche Trauer" (a. a. O. S. 92) verstanden werden soll. Bei dieser Auffassung scheinen mir die folgenden Zeilen gedanklich nicht recht anzuschließen, in denen sich als des Dichters *wân* die Überzeugung entpuppt, daß er trotz allem nirgends eine bessere Frau finden werde; auch kann *herze* nicht einfach bedeuten „(allgemeiner) seelischer Zustand" oder „Freude". Der Sinn des Ausdrucks muß vielmehr sein: 'dem Herzen (d. i. der Liebe) eine andere Richtung geben', was in zweifacher Weise ausgelegt werden kann, entweder 'Liebe in Haß verwandeln' oder 'die Liebe jemand anders zuwenden'. Ich nehme an, daß der Dichter das zweite im Sinne hat und zum Ausdruck bringen will: wenn meine Liebe auch unglücklich ist, so halte ich doch daran fest, und suche nicht anderswo nach einer glücklichen Liebe, da ein *wân* mich befängt (*der mich wol mac verwâzen* 53, 1), es gebe nun einmal keine bessere Frau auf Erden. – Auch 47, 27f. weht Hausen der Gedanke einer glücklichen Liebe an anderer *stat* an.

nicht erhört, gebunden zu sein. Es ist also, wie Schneider a. a. O. bemerkt, „Minnegedicht in viel ausgesprochenerem Maße, als die Erklärer annehmen", ja es ist sogar Minnegedicht par excellence. Kann ein Dichter unzweideutiger und eindringlicher zum Ausdruck bringen, daß er sich in Liebe verzehre? Wäre nicht die vierte Strophe, möchte man dies Lied ohne weiteres als einen heftigen Appell an die Dame um endliche Erhörung, eine „versteckte Werbung" (Schneider a.a.O.) verstehen dürfen. Daß die vierte Strophe einer solchen Deutung Widerstand zu leisten scheint, beeinträchtigt nicht die Auffassung des Liedes als ausgesprochenen Minnegedichts; wir möchten vielmehr darin eine Warnung erkennen, dieser Kunst allzu ernsthafte Wirklichkeitsbezüge zu unterlegen. Davon soll jedoch später noch gesprochen werden.

Die hier zur Diskussion gestellte Auffassung des Gedichts läßt sich nun durch Hinweise auf andere Strophen Hausens ungezwungen und, wie uns scheint, eindrucksvoll stützen. Parallelen liegen auf der Hand – vor allem tritt die Gedankenwelt des Liedes in enge Beziehung zu derjenigen, wie sie in dem Liede 45, 37 zum Ausdruck kommt. Dort, insbesondere in den Strophen 46, 29 und 46, 39, hat Hausen den Entschluß kund getan, nunmehr, da die Dame ihm *genâde* versagt, Gott seinen Dienst zu weihen (46, 34ff.). Das Gedicht 47, 9 könnte eine weitere Stufe dieses Gedankengangs anzeigen – die Loslösung von der Geliebten scheitert letzten Endes doch an dem Widerstreben und an der unerschütterlichen Beständigkeit des Herzens; auch der Entschluß, zu Gottes Ehre zu wirken, vermag den Dichter nicht von seinem Leide zu befreien. Aber auch 46, 9ff. ist bereits ausgesprochen worden, daß das Herz nur widerstrebend der neuen Parole folgt: *Mîn herze unsanfte sînen strît / lât, den ez nu mange zît / haldet wider daz aller beste wîp*[12]. Wie man auch im übrigen über einen möglichen Zusammenhang dieser beiden Lieder denken mag, daß sie sich, bei Unterschieden sonst (die Sicht auf die Dame ist beidemal anders, 47, 9 könnte sie schwerlich *daz aller beste wîp* genannt werden) im Kern des Gedankens innig berühren, kann nicht zweifelhaft sein[13].

Die vierte Strophe des Liedes, 47, 33, ist bisher von der Betrachtung ausgeschlossen worden, da zu ihrer Erhellung wiederum ein besonderer philologischer Anlauf erforderlich ist. Das Rätsel, das die Verse 47, 37f. aufgeben, erscheint zwar für die Erkenntnis des Sinnzusammenhangs im großen weniger fatal als die Verderbnis an der besprochenen Stelle 47, 19f., da auch ohne wörtliches Verständ-

[12] Nach dem Text von MF, den Kraus a. a. O. S. 145f. begründet; ich melde jedoch gegen *haldet* Bedenken an, muß aber hier von einer weiteren Auseinandersetzung Abstand nehmen. Für unseren Zusammenhang wäre sie ohnehin ohne Belang.

[13] C bringt beide Lieder – als erstes 45, 37 – in unmittelbarer Aufeinanderfolge, eine Ordnung, die auch B noch erkennen läßt. Brinkmann a. a. O. rückt beide Lieder hingegen weit auseinander: 45, 37 = Brinkmann Nr. 6; 47, 9 = Br. Nr. 12. Eine Stellungnahme ist nur im Rahmen einer Untersuchung möglich, welche die ganze Lyrik Hausens einbefaßt. Ohne Zweifel bedürfen die Fragen, die eine zeitliche oder gar zyklische Ordnung der Lieder Hausens betreffen, erneuter eingehender Prüfung, vgl. auch F. Maurer, Zu den Liedern Friedrichs von Hausen, Neuphilologische Mitteilungen LIII, 1952, S. 149ff. Vor ihr hat allerdings die Aufgabe, einen befriedigenden Text zu erstellen, den Vorrang; sie ist trotz Kraus nicht gelöst.

nis das Gemeinte ungefähr erfaßt werden kann. Dennoch wäre selbst ein kleines Fragezeichen ein mißlicher Schönheitsfleck auf dem so klugen Antlitz dieses Liedes, und wir möchten glauben, daß seine Tilgung auch das Bild des Menschen und Dichters Hausen noch um einige Nuancen wird bereichern können.

Was also nun den viel und unterhaltsam umstrittenen *sumer von Triere* (47, 38) angeht, so sieht es danach aus, als sei die Forschung mit Brinkmann wieder zu jener Stufe der Resignation zurückgekehrt, auf der sie sich bereits früher einmal nach der Ernüchterung angesichts allzu kühner oder windiger Besserungsvorschläge befunden hat[14]. „Wir verstehen heute den Sinn des Vergleichs nicht mehr; Hausens Zeitgenossen müssen ihn verstanden haben. Man wird daran denken, daß die Frau ihr Wort nicht eingelöst hat, daß es also unbeständig, kurzlebig war, und in diesem Rufe der Unbeständigkeit muß der Sommer von Trier zu Hausens Zeit gestanden haben" (Brinkmann a. a. O. S. 19f.)[15]. Brinkmann nimmt also damit eine der Vermutungen M. Roedigers wieder auf, der allerdings selber eingestehen mußte, daß dem Trierer Sommer heutzutage ein besserer Ruf als der hier vorausgesetzte eigen sei. Sollte dies Rätsel demnach nur mit dem Beistand der Meteorologen gelöst werden können, und sollte uns unsere alte Dichtung hier einmal die denkwürdige Überraschung vorbehalten haben, daß wir sie als Zeugen für die klimatische Lage einer ganz bestimmten Landschaft aus den Jahren vor 1200 in Anspruch nehmen dürften? Wie dem auch sein mag, jedenfalls muß nachdrücklich betont werden, daß der hier dem Ausdruck *sumer von Triere* zugemutete Sinn sich schlecht mit den sonstigen Angaben der Strophe und des ganzen Liedes verträgt, ja überhaupt in Hausens Lyrik keine Entsprechung findet. Keine Stelle dort gibt Anlaß dazu, den Grund für den Kummer des Liebhabers in Unbeständigkeit oder Wankelmut der Dame zu suchen; sie hat nie eine Verheißung getan, deren Widerruf den Dichter hätte verstimmen können – vielmehr ist der Vorwurf, den er an dieser und an anderen Stellen gegen sie richtet, immerzu der, daß sie für all sein Flehen und Bitten taube Ohren hat[16]. Dazu paßt unstreitig schlecht ein Vergleich, für den „Unbeständigkeit" das tertium comparationis bilden soll[17].

Ich halte also die Kritik für berechtigt, die Kraus a. a. O. S. 151 aus anderen

[14] Vgl. F. Vogts Anm. z. St.: „Den Worten Haupts 'Die wie es scheint sprichwörtliche Erwähnung des Sommers von Trier weiß ich nicht zu erklären' kann ich auch nach den Bemerkungen von Rödiger . . ., Kück . . ., Schönbach nichts hinzufügen."

[15] Vgl. auch a. a. O. S. 107f.

[16] Vgl. insbesondere die Lieder 52, 37; 51, 33; 43, 28; 44, 13; 45, 19; 42, 1; 43, 1 und 45, 37.

[17] Prinzipiell sehr anfechtbar ist die Frage, die Brinkmann a. a. O. S. 108 an die Feststellung knüpft, daß von einem *sumer von Triere* (in seinem Sinne) sonst nichts bekannt zu sein scheint: „Spricht Hausen diesmal zu einem kleineren Kreis, einer Männergesellschaft, die mit der Mosellandschaft vertraut war und der Anspielung mit einem wissenden Lächeln antworten konnte?" So privat ist die alte Lyrik in ihren Äußerungen nicht, und mit der Annahme, hier – in einem Minnegedicht – liege eine Anspielung von rein provinziellem Charakter vor, möchten wir uns leicht zu Geist und Stil dieser Kunst in Widerspruch setzen. Damit wird auch Brinkmanns daran anknüpfender, etwas phantasievoller Erörterung über Hausens „Heimatliebe" der Boden entzogen; sie Hausen abzusprechen, fällt mir nicht ein; aus seiner Dichtung läßt sie sich jedoch ebensowenig beweisen wie „Naturliebe" aus den Naturstrophen des Minnesangs.

guten Gründen gegen Roedigers Vorschlag richtet, und ich stimme ebenfalls den Bemerkungen zu, die er im gleichen Zusammenhang gegen die diesbezüglichen Einfälle anderer Forscher vorbringt; so amüsant die Versuche vorkommen, der heiklen Stelle mit oder ohne Eingriff in den überlieferten Wortlaut einen Sinn abzugewinnen, ihre Bedeutung für die Forschung scheint doch in erster Linie darin zu liegen, daß die hier erwogenen Möglichkeiten in Zukunft ausgeschlossen werden können. Allerdings muß ich mich nun auch im Bezug auf Kraus' eigenen Vorschlag zu v. 37f. ungläubig bekennen; seine Lesung der fraglichen Zeilen: *mich dunket wie mîn wort gelîche gê / als ez der summer vor ir ôren tœte* („... daß mein flehendes Lied ihr an den Ohren vorbeigeht wie es die Pauke tun würde") ist philologisch gesehen sehr gewagt, ja tollkühn[18], und sie muß ihrem Inhalte nach Befremden hervorrufen[19]. Die Annahme, daß der Schall einer Pauke am Ohr der Dame vorbei gehen könnte, erscheint absurd – man sollte doch wohl eher glauben, daß ein derartiger Spektakel, dem das Gehör der Dame kaum alltäglich ausgesetzt gewesen sein kann, dazu angetan sein müsse, in besonderem Maße ihre Aufmerksamkeit zu erregen, wenn nicht gar sie zu erschrecken. Der Vergleich, den Kraus hier dem Dichter zumutet, an sich schon sonderbar genug, entbehrte obendrein noch eines unerläßlichen Moments: der Eindeutigkeit und Klarheit, er fordert Mißverständnis geradezu heraus, und es bedürfte starker Beweisgründe (Parallelen) – die Kraus schuldig bleibt –, ehe man sich dazu entschließen möchte, Hausen einen Vergleich zuzutrauen, dessen tragende Stütze den beabsichtigten Sinn so empfindlich zu stören scheint: Verschrobenheit liegt Hausen doch auch sonst sehr fern.

Dazu kommt, neben anderen Bedenken, ein stilistischer und logischer Anstoß: *vor ir ôren* hat neben dem Vergleich nichts zu suchen, sondern muß – wie die nhd. Wiedergabe es klar macht – neben dem Verglichenen Platz haben: wie der Ausdruck bei Kraus dasteht, befindet er sich kaum in Übereinstimmung mit der Sprachrichtigkeit. Da eine Umstellung jedoch nicht in Frage kommt, muß Kraus' Fassung somit auch vom Sprachlich-Stilistischen her als zweifelhaft angesehen werden.

Im Zusammenhang mit dieser Kritik drängt sich aber nun eine sehr wichtige Frage allgemeiner Art auf: läßt es sich überhaupt methodisch rechtfertigen, die Lösung auf dem Wege zu suchen, den Kraus hier einschlägt und den andere vor ihm, zu anderen Ergebnissen, geschritten sind? Selbst wenn man das Licht, das Kück mit seinem Hinweis auf den in einigen Weistümern bezeugten Ausdruck *ein triersch sümer* entzündet zu haben wähnte, für ein Irrlicht halten möchte[20],

[18] Die beiden Verse lauten in den Hss.: *mich dunket reht* (*rehte* C) *wie ir wort* (*worte* B) *geliche ge / Rehte* (*reht* B) *als es der sumer von triere tete* BC.

[19] Soweit ich sehe, hat Kraus' Vorschlag nur bei Schneider a. a. O. S. 70 Zustimmung gefunden, jedoch auch dort nicht uneingeschränkt.

[20] Zu anderen Einwänden gesellt sich maßgeblich auch der, daß es unzulässig ist, Ausdrücke wie *ein triersch sümer* und *sumer von Triere* sprachlich einander gleichzusetzen; man kann ja statt 'englische Meile' auch nicht 'Meile von England' sagen.

so muß es doch auf jeden Fall überaus gewagt vorkommen, wenn aus einer Strophe Friedrichs von Hausen der Ortsname Trier herauskonjiziert wird. Wenn Trier auch nicht, wie Lachmann vermutete, als die Heimat des Dichters angesehen werden kann, so lag die berühmte Stadt doch innerhalb der engeren Kreise seines Wirkens, und nichts brauchte weniger zu überraschen, als wenn uns in einer seiner Strophen der Name der Stadt entgegentritt. Die Textkritik sollte darum allen Anlaß haben, gerade diese Nennung zu respektieren. Es muß denn auch philologisch festgehalten werden, daß die Lesung *von Triere* allen Besserungsversuchen gegenüber durchaus lectio difficilior ist[21].

Anders verhält es sich mit *sumer*; bei diesem Worte kann, im Gegensatz zu der Ortsbezeichnung, Entstellung oder Mißverständnis etwas Echtes und anderes verdunkelt haben, und die Lösung des ganzen Rätsels wird ehestens auf dem Wege einer Bemühung gesucht werden müssen, die dem überlieferten *sumer* einen annehmbaren Sinn verleiht, ohne den Ausdruck *von Triere* antasten zu müssen. Augenscheinlich vermögen die Vorschläge *sumber* („Bienenkorb"), *sümer* (ein Raummaß, „Faß") und *summer* („Pauke") dieser Aufgabe nicht gerecht zu werden, und es mag vergönnt sein, die Aufmerksamkeit auf eine bisher nicht beachtete Möglichkeit der Auslegung von *sumer* zu richten.

Wir haben oben erkannt, daß die Dame nicht durch Unbeständigkeit und Wankelmut den Unmut des Dichters auf sich gezogen haben kann; sie gehört vielmehr einem anderen, nicht minder unbequemen und unwillkommenen Typus an – auf all sein inständiges Flehen und Bitten hat sie immerzu nur ein und dieselbe Antwort: „Kannitverstan"[22]. Sie will nicht so wie der Dichter will, deshalb spielt sie nach Gutdünken die Törin, sie zeigt sich unwillig, unlenkbar, widerspenstig und störrisch – muß somit das tertium comparationis aus diesem für sie so charakteristischen Verhalten gefolgert werden, so liegt es sehr nahe, den Vergleich da anzuknüpfen, wo ein solches Verhalten geradezu sprichwörtlich geworden ist: ich möchte vorschlagen, *sumer* als *soumære* zu deuten, und möchte glauben, daß damit das 'Motiv' aufgedeckt ist, das die vierte Strophe des Liedes bis in Einzelheiten des Wortgebrauchs hinein bestimmt. Der *soumære*, das Lasttier, der Packesel[23], hat just die Züge mit der Dame gemein, welche die böse und aggressive Laune des Dichters bewirkt haben: er kann störrisch und eigensinnig sein, kann sich widerwillig spreizen und sich jedem Zureden versagen, weder Bitten noch Flehen vermögen ihn ein Zollbreit von der Stelle zu bringen, wenn es ihm nicht paßt. Die *tumpheit* (48, 1) eines solchen Tieres, zumal des Esels, ist sprichwörtliches Erbe.

Vermag man sich mit diesem Gedankengang, der freilich noch einer näheren

[21] Ältere Vorschläge sind: *von Thîle* (Schönbach), *wintre* (Wallner), *von* (oder *den*) *trienen* (Patzig); zu allen diesen vgl. Kraus a. a. O. S. 151.

[22] 47, 35f.: *swie vil ich si geflêhet oder gebœte, sô tuot si rehte als ob sis niht verstê.*

[23] *soumære* bezeichnet vorwiegend das Lastpferd, doch kann das Wort auch auf andere Lasttiere bezogen werden, vgl. BMZ II² 474 *ez wâren allez kemelîn, daz ir soumêre solden sîn, doch was der esel ouch geladen.*

Betrachtung und weiteren Rechtfertigung unterzogen werden muß, zu befreunden, so darf man den Wortlaut der Überlieferung nahezu unangetastet bewahren. Ich lese:

47, 37 f. *mich dunket wie ir wort gelîche gê*
als ez der soumære von Triere tæte.

Nur auf die Aufnahme von *rehte*, das metrisch bereits verschiedentlich als anstößig empfunden worden ist, muß verzichtet werden, wie dies auch in dem Vorschlage von Kraus geschehen ist. Wie *rehte*, das in der Überlieferung in drei aufeinanderfolgenden Versen auftritt und nur im ersten Falle (v. 36) berechtigt erscheint, in v. 38 geraten ist, läßt sich nur vermutungsweise klären. Man könnte sich vorstellen, daß dem Abschreiber eine Parallele im Ausdruck zu v. 36 vorgeschwebt hat: *sô tuot si rehte als* hat v. 37 f. *ir wort gelîche gê* , *rehte als* hervorgerufen. Sollte diese Erklärung richtig sein, so ergäbe sich daraus das immerhin Bemerkenswerte, daß der Abschreiber – ähnlich wie Koch es später getan hat *gelîche gên* als einen Ausdruck im Sinne von „gleichmäßig gehen" verstanden hat: mit dieser Deutung läßt sich jedoch offensichtlich wenig anfangen, und auch der metrische Anstoß, der sich bei der Einführung von *rehte* bemerkbar macht, läßt erkennen, daß der vom Dichter beabsichtigte Sinn ein anderer gewesen ist[24].

Es sieht nun freilich so aus, als ob gegen die hier vertretene Auffassung ein gewichtiger Einwand geltend gemacht werden könnte. Schon früher ist die vermeintliche unhöfische Drastik der Strophe 47, 33 Gegenstand der Verwunderung und Befremdung gewesen und hat verschiedentlich Anlaß dazu gegeben, Hausen diese Strophe überhaupt abzusprechen[25]; andere Kritiker haben es aus dem gleichen Grunde für richtig befunden, sie zumindest aus dem Verbande des vorliegenden Liedes zu lösen und ihr den Status einer Einzelstrophe zuzuerkennen. Die neue Auslegung, welche die manchen verdächtige 'Drastik' anscheinend noch unterstreicht und steigert, könnte diesen Bedenken Auftrieb verleihen.

Demgegenüber mag es jedoch nun angebracht sein, auf einen mildernden Umstand hinzuweisen, der sich aus der genaueren Betrachtung der Form der Schelte in dieser Strophe ergibt. Diese Betrachtung wird, wie ich hoffe, dartun können, daß die Strophe von einem klugen und weltgewandten, auch zur Schelmerei aufgelegten Manne gedichtet sein muß; da die Qualitäten, die hier zum Ausdruck kommen, sich sehr wohl mit dem Bilde vertragen, das wir uns von Hausens Persönlichkeit machen zu dürfen glauben, und da im übrigen, wovon noch zu handeln sein wird, diese Strophe im Verbande dieses Minnegedichts ganz unentbehrlich erscheint, wird man kein Bedenken tragen, sie Hausen zuzutrauen und zuzusprechen.

Wer die Strophe 47, 33 gedichtet hat, darf jedenfalls als ein Meister in der

[24] Brinkmann nimmt *rehte*, ohne weitere Begründung, erneut in den Text auf.

[25] Vgl. etwa Vogts Anm. zu dieser Strophe: „. . . im Stil fällt sie nicht allein aus dem dieses Kreuzzugsliedes, sondern aus dem höfisch korrekten Ton der Hausenschen Lyrik überhaupt heraus". – Vgl. auch die Bemerkungen zu dieser Frage unten S. 256.

Kunst gelten, heikle Wahrheiten in besonnen und listig verhüllender Weise zu sagen, oder eher noch: sie im Maßgeblichen unausgesprochen zu lassen und dem Hörer die Verantwortung dafür zuzuschieben, wenn er in die Andeutungen einen Sinn hineinlesen möchte, der durch den Wortlaut zwar begünstigt, aber nicht, unter Ausschluß anderer Meinung, zwingend gefordert wird. Ungemein reizvoll ist es zu beobachten, wie der Ausdruck in dieser Strophe die kritische Grenze, wohinter die Sitte in Gefahr gerät, zu vermeiden weiß; bei keinem Worte läßt sich Hausen im Unhöfischen, Ungeschliffenen und Groben ertappen, er verletzt trotz Deutlichkeit die Regeln gesellschaftlicher Etikette nicht, und jeder scheinbar drohende Absturz ins Ungehobelte wird mit eleganter Geste aufgefangen. Man möchte sagen, das geistreiche Spiel mit Ausdrucksmöglichkeiten und Nuancen, wofür die Strophe Zeugnis ablegt, verrate den Diplomaten, und man erinnert sich nicht ungern daran, daß gerade Herr Friedrich von Hausen immer wieder, wie die urkundlichen Belege uns erschließen, mit diplomatischen Missionen betraut gewesen ist; eine Urkunde stellt ihn bekanntlich zu den *homines domini imperatoris judicatores*. Brauchte es zu verwundern, wenn der in der Politik erfahrene Mann und Ratgeber des Kaisers auch als Dichter in hohem Grade der Kunst mächtig gewesen wäre, durch kluge Zügelung und in souveränem Spiel den sprachlichen Ausdruck in den Grenzen des Möglichen und gesellschaftlich Zulässigen zu bewahren, ohne sich in der Sache selber von seinem Standpunkt abbringen zu lassen?

In diesem Zusammenhang muß vor allem hervorgehoben werden, daß Hausen in den heiklen Versen 47, 37f., die einen Anstoß begründen könnten, geschickt davon absteht, die Dame selber in ihrer Person zum Gegenstand des Vergleichs zu machen; nicht ihre Person wird in Beziehung zum Verhalten eines *soumære* gebracht, was in der Tat eine offene und gröbliche Kränkung, einen Verzicht auf die Gesetze der *mâze* und ritterlicher Zucht bedeuten müßte. Demgegenüber entpuppt sich der auf den ersten Blick leicht befremdliche, ausgeklügelt erscheinende Ausdruck *ir wort* als ein wohlerwogener und gelungener Versuch, die höfische Form zu wahren. Dabei ist die Wahl des Ausdrucks so getroffen, daß der beabsichtigte Vergleich durch die höfische Rücksicht nicht beeinträchtigt wird; denn so gut man sagen kann, daß sie, die Dame selber, sich allem Bitten und Flehen störrisch (wie der *soumære*) verschließt, kann man auch sagen, daß ihre Worte, ihre Stellungnahme zu den Anträgen des Dichters, sich nicht von der Stelle bringen lassen – sie kommen nicht über das fatale „Kannitverstan" hinaus!

Ferner wird man erwägen, ob nicht auch *soumære* ehestens als ein Euphemismus gedeutet werden muß. Da das tertium comparationis gleichermaßen erhellt, ob hier verbal „Pferd" oder „Esel" eintritt, kann der Dichter getrost den weniger verfänglichen Ausdruck wählen und es, verschmitzt und raffiniert, dem Gutdünken des Hörers überlassen, die ihm passende Deutung vorzunehmen; ihn selber schützt die Wahl des harmloseren Wortes freilich vor dem Vorwurf der Ungehörigkeit, er hat sich in der Form ein Alibi geschaffen.

Es erhebt sich die Frage, ob auch die Wendung *ir tumpheit* (48, 1) mit der hier vertretenen Auffassung vereinbar ist. Fällt Hausen nicht an dieser Stelle doch aus der Rolle des Diplomaten heraus? Stellt die – direkte – Beschuldigung nicht einen Bruch des höfischen Anstands dar, der um so schwerer wiegt, als der heikle Vergleich eben vorausgegangen ist? Der gewitzte Hörer wird sich die Zeile 48, 1 gern so zurechtlegen, daß Hausen im Sinne hat zu sagen: 'ich müßte selber ein Esel sein, wenn ich ihr eselhaftes Betragen gut hinnähme' – aber sagt er das wirklich? *tumpheit* kommt bekanntlich in einer Vielzahl von Bedeutungen vor, die vom Harmlosen und Unverfänglichen („jung", „unerfahren") weit ins Abfällige und Kränkende hinüberspielen; sich solcher Vieldeutigkeit eines Wortes listig bedienen zu können, zeichnet gerade den geschickten Diplomaten aus. Hausen darf wohl damit rechnen, daß dem Hörer noch 47, 22 – also ein Vers der unmittelbar vorausgehenden Strophe – erinnerlich ist: *ob ez den tumben willen sîn verbære*: an dieser Stelle heißt *tump* sicherlich nicht „eselhaft, dumm", sondern „unverständig, töricht". Wer will aber schlüssig beweisen, daß *tumpheit* (48, 1) ein anderer als der dort relevante Sinn zukommt? Daß der Ausdruck schlimmeren Sinnes verdächtigt werden kann, schließt seinen Gebrauch nicht aus: es ist ein elegantes und launiges Spiel mit Zwei- und Mehrdeutigkeit, woran sich Hausen in dieser köstlichen Strophe vergnügt. Es darf ja auch nicht übersehen werden, daß *gouch* in mancherlei Bedeutung schillert und nicht allerorten durch „Esel" wiedergegeben werden kann; erst der Zusammenhang, den der mißtrauische Hörer herzustellen sich veranlaßt sieht, scheint an unserer Stelle die vorgeschlagene Bedeutung zu begünstigen[26].

Diese Bemerkungen mögen vorläufig genügen, um darzutun, wie verschmitzt der Dichter in dieser Strophe verfährt. Vor dem Vorwurf unhöfischen Gehabens deckt ihn die Wahl des Ausdrucks. Der Schelm schaut ihm recht sichtbarlich über die Schultern.

Wenn diese Vermutungen Zustimmung finden können, wird man freilich noch einen Schritt weiter tun dürfen. Es scheint nämlich, als habe die ältere Kritik ohne Ausnahme diese Strophe überhaupt viel zu ernsthaft ausgelegt, und dies Mißverständnis könnte auch durch unsere Darlegung noch nicht ganz behoben sein. Selbst wenn sich der Dichter in Bezug auf die Form zu souveränem und launigem Spiel aufgelegt zeigt, das sachliche Gewicht der Anklage gegen die spröde Dame scheint durch diese Feststellung nicht wesentlich vermindert worden zu sein. Auch ein diplomatisch elegant vorgetragenes Nein bleibt letzten Endes ein Nein. Hier wird nun eine richtige Einschätzung des sachlichen Gehaltes dieser Strophe vielleicht durch eine nähere Prüfung des Vergleichs, der sie trägt, ermöglicht. Zunächst darf bemerkt werden, daß Kraus' Auffassung von v. 38 *tæte* „tun würde" nicht unbedingt stichhaltig ist; bei Beobachtung der syntaktischen Verhältnisse steht nichts im Wege, *tæte* indikativisch durch „tat, getan hat"

[26] Durch „Esel" gibt Brinkmann a. a. O. S. 108 *gouch* wieder. Kraus wählt a. a. O. S. 155 die Übersetzung „Tor".

wiederzugeben (allerdings nicht durch „tut", wie dies in dem Vorschlage von Koch geschieht[27]). Erkennt man aber für die Zeile einen Sinn an wie: 'wie es das Lasttier von Trier (her) getan hat', wird auch deutlich, wodurch sie veranlaßt worden ist: wir können eine Verbindung zum „Erlebnis" herstellen: Hausen spielt hier auf den Ärger an, den ihm, bei einer kürzlichen Reise von Trier aus, ein störrischer *soumære* verursacht hat! Diese kleine Episode, die tausendfach ihresgleichen findet, hat den Liebhaber Hausen zum munteren Vergleich mit dem Betragen der umworbenen Dame angeregt – mit der ebensowenig von der Stelle zu kommen war wie mit dem *soumære*. Es war eine einzigartige, köstliche Gedankenverbindung – der strahlende Einfall eines Künstlers, der bei der Konzeption bereits an das verständnisvolle Schmunzeln seiner ritterlichen Zuhörer denken mochte[28].

Denn dies eine Moment darf nun, wenn man der Strophe gerecht werden will, nicht außer acht gelassen werden: diese Verse stellen keine „Konfession" für die private Schatulle dar – sie sind zum Vortrage vor einem auf Unterhaltung gespitzten Publikum bestimmt, und der Gedanke an die Wirkung ist für die Aussage mitbestimmend gewesen. Der *soumære*-Vergleich ist in erster Linie artistisch, also unernsthaft, und wir haben keinen Grund anzunehmen, daß sich der Dichter selber von dem Vergnügen ausgeschlossen haben sollte, das er seinen Hörern gewährte. Wer nimmt sich auch die Widerspenstigkeit eines *soumære* wirklich zu Herzen! – Kurz: in dieser Strophe meldet sich nicht der desillusionierte, von langem vergeblichen Warten auf *genâde* zermürbte, feindselig gestimmte Liebhaber zu Wort, sondern der um originalen Ausdruck nicht verlegene, verschmitzte und mit rheinischer 'Drastik' des Humors begnadete Schalk! Die Strophe ist auf Effekt gestellt – man sollte deshalb ihren Inhalt nicht tragisch nehmen. Es scheint, daß solche ernsthafte Auffassung des Liedes noch in jenen älteren Gedankengängen wurzelt, für die es charakteristisch ist, daß man den Minnesang allgemein als „Erlebnisdichtung" zu verstehen geneigt war. Wer jedoch über Realität und Irrealität des Minnesangs ins klare zu kommen wünscht, könnte sich kaum einen besseren Ausgangspunkt als diese so umstrittene Strophe Hausens wählen: nicht dem geschilderten 'Verhältnis' kommt Wirklichkeit zu, dieses lebt und webt allein im Spielraum der Gedanken; dennoch aber ist die Wirklichkeit nicht ganz aus diesen Liedern verbannt: indem das tiefsinnige und geistreiche Spiel gern in bedeutsamer oder schelmischer Weise zum Leben der Dichter in Beziehung gesetzt wird. In diesem hier besprochenen Liede Hausens stellen Kreuzzugsmotiv und *soumære*-Motiv eine solche Verbindung her.

[27] Dagegen legt schon Kraus a. a. O. S. 152 Verwahrung ein.

[28] Eine exakte zeitliche Festlegung dieser Trierer Reise Hausens wird nicht möglich sein. Wir wissen, daß der Dichter im Dezember 1187 in Trier gewesen ist, als er den Kaiser zum Gespräche mit König Philipp August von Frankreich begleitet hat, aber hatte er damals bereits das Kreuz genommen, wie dies Lied es voraussetzt? Die übliche Annahme geht doch dahin, daß dies erst auf dem Reichstage zu Mainz im März 1188 geschehen ist, als auch der Kaiser selber sich das Kreuz anheften ließ. Aber auch das Spätjahr 1188 zeigt Hausen auf Reisen, die Trier berührt haben mögen, und möglicherweise ist er auch im Juni des gleichen Jahres dort gewesen, vgl. O. Baumgarten, Die Chronologie der Gedichte Friedrichs von Hausen, Zs. Bd. 26, 1882, S. 131. Das Lied wird ehestens 1188 entstanden sein.

Es bleibt nun noch übrig, ein Wort über den Zusammenhang der Strophe 47, 33 mit den vorhergehenden des gleichen Tons zu sagen. Die Forschung steht, wie bereits bemerkt, in dieser Frage geteilt. Während sich Kraus a. a. O. S. 153f. gegen Lachmann und andere ältere Kritiker wieder nachdrücklich sowohl für die Echtheit der Strophe wie für ihre Zugehörigkeit zum Liede 47, 9 eingesetzt hat[29], werden bei Brinkmann neuerdings wieder Zweifel laut: „Ist es die Gegenstrophe eines anderen?"[30]. Der Einwand, der die vermeintliche für Hausen unerhörte Drastik der Aussage betrifft, darf hier durch die obigen Ausführungen als erledigt gelten. Darüber hinaus möchte ich jedoch glauben, daß die vielfachen Bedenken auf einem Mißverständnis auch des gedanklichen Aufbaus des ganzen Liedes beruhen: die vierte Strophe gewährt die bedurfte und unentbehrliche Begründung und Rechtfertigung für die uns in den ersten Strophen vorgeführte Situation; sie darf schlechterdings im Zusammenhang nicht fehlen.

Man darf nämlich bei der Betrachtung der ersten drei Strophen nicht übersehen, daß sie ein sehr wesentliches Moment nicht enthalten: sie verschweigen uns das eigentliche Motiv für die Trennung von *lîp* und *herze*; es wird nicht begründet, wodurch *nôt* und *swære* veranlaßt worden sind, und warum der *lîp* andere Wege gehen möchte als das *herze*. Streng genommen schweben – bei Vernachlässigung der vierten Strophe – die Begriffe *nôt* und *swære* in der Luft: wir müssen uns die Ursachen hinzudichten. Dies ist jedoch bereits aus prinzipiellen Erwägungen heraus mißlich. Man wird bei Hausen kein zweites Lied ausfindig machen können, das vor dem Hörer nicht alle relevanten Momente des 'Verhältnisses' ausbreitete, und wir möchten behaupten, daß für die Kunst des hohen Minnesangs ein solches Verfahren selbstverständlich und unabdingbar sei. Jedes dieser Lieder ist ein kleiner Kosmos und erläutert uns, gewöhnlich nach dem Schema: Rückblick, Klage angesichts leidvoller Gegenwart, Hoffen auf die Zukunft, erschöpfend ein ganzes – erdichtetes – Seelengeschick. So gern wir uns auch bereit finden ließen, den Dichtern ohne weitere Explikation ihr Leid zu glauben, sie zeigen sich doch immer darum bemüht, uns auch die Ursachen wissen zu machen. Es hängt mit der vorherrschenden Gedanklichkeit, dem durchgängigen rationalen Charakter dieser Dichtung zusammen, daß sie stets ein vorausgesetztes Verlangen nach kausaler Deutlichkeit zu befriedigen unternimmt, wobei logische Sprünge durchaus vermieden werden. Man wird daher, wo in einem Liede einmal logisch etwas nicht stimmt, ehestens geneigt sein, an eine textliche Störung zu glauben[31].

[29] Dort auch die Beseitigung der Bedenken, die sich aus dem Fehlen des Auftakts v. 33 ergeben; in der gleichen Weise wird bei *nieman* der Auftakt entbehrt 46, 28 und 45, 28. – Zum inneren Zusammenhang der vierten Strophe mit den anderen vgl. Kraus' knappe Analyse a. a. O. S. 155.

[30] a. a. O. S. 108. Vgl. auch S. 94: „. . . eine Nachtragsstrophe . . ., die ihr eigenes Ethos hat" und S. 107: „Die Nachtragsstrophe (IV) redet aus anderem Geist". – Schneider a. a. O. S. 70 möchte „im Gegensatz zu sonst einmal an eine verlorene Strophe denken, die die Kluft (zwischen III und IV in der Reihenfolge von MF) überbrücken könnte".

[31] Einer anderen Ansicht scheint eine prinzipielle Bemerkung F. Maurers a. a. O. S. 160 Ausdruck zu geben: „So wissen wir doch, wie wenig durchgehend logische Gedankenführung erwartet

Was die Strophen I–III vermissen lassen, wird nun in der vierten nachgeholt: sie klärt uns über die Gründe dafür auf, daß des Dichters Selbst sich von der Dame abgewendet und an ihrer Statt den Dienst zur Ehre Gottes erwählt hat. Dem inneren und äußeren Geschehen nach gehört sie somit an den Anfang des Gedichts und geht zeitlich noch der Strophe III (47, 17) voraus. An ihrem Abschluß ist die Situation gegeben, auf die wir uns am Eingang des Liedes (47, 9) hingeführt finden: das Selbst des Dichters mag in der unglücklichen Liebe nicht länger Genügen haben – soll das aber nun, wie wir bereits früher vermutet haben, auch bedeuten, daß die scheinbar so schroffe Absage, welcher die letzte Zeile des Liedes Ausdruck verleiht, gar nicht das letzte Wort des Dichters darstellt? Die Enthüllung der Ursachen des Leides ruft einen Protest gegen die Urheberin des Leides und die Beteuerung hervor, daß von jetzt an alle Bande gelöst seien; aber dies „jetzt" ist logisch gesehen vielleicht ein „einst", und der logische Zusammenhang könnte sehr wohl, worauf bereits oben hingewiesen worden ist, Spekulationen Raum gönnen, die in die Endgültigkeit des Bruches Zweifel setzen.

Vorweggenommen werden muß noch eine kurze Betrachtung der gedanklichen und stilistischen Verzahnung der vierten mit der vorausgehenden Strophe (47, 17). Auf das absichtsvolle Spiel mit *tump* (47, 22) und *tumpheit* (48, 1) ist schon aufmerksam gemacht worden[32]. Wichtiger ist eine andere Verknüpfung: 47, 20 hat der Dichter von der *stætekeit* des Herzens gesprochen; nach den Regeln der Dialektik, die für dies Lied in besonderem Maße Geltung haben, muß diese Feststellung die Frage auslösen, wie es um die *stætekeit* des Selbst (= *mîn lîp*) bestellt ist. Muß nicht, nach der Betonung der *stætekeit* des Herzens, der Gedanke aufkommen, daß das Verhalten des Selbst durch *unstæte* veranlaßt worden sei? In der Sprache des Minnegedichts kann *unstæte* – als Kontrast zu *stætekeit* – aber nichts anderes bedeuten als „Treulosigkeit", worunter die Preisgabe der Geliebten zugunsten einer anderen Frau verstanden werden müßte. Gegen einen solchen Verdacht verwahrt sich – bezeichnenderweise! – der Eingang der vierten Strophe, und daran anknüpfend werden dann die wahren Gründe der Trennung von der Dame entwickelt[33].

Nach alledem glaube ich es als erwiesen ansehen zu dürfen, daß Strophe IV weder eine „Nachtragsstrophe" Hausens selber oder eines anderen imaginären

werden darf". Sie darf wohl als abhängig von der S. 152 ausgesprochenen Forderung angesehen werden, daß „die Betrachtung der formalen Kunst unbedingt im Vordergrund stehen" müsse. Eine Diskussion ist hier aus Raumgründen nicht möglich, doch möchte ich Bedenken äußern und vorläufig darauf hinweisen, daß die Herrschaft dieses Prinzips bei Kraus uns in MF manches schöne Lied beeinträchtigt hat. Auch ich halte es für erforderlich, daß der formalen Kunst im Minnesang ein sorgfältiges Studium zuteil wird (hier hat uns Kraus sicherlich den Blick erheblich geweitet und geschärft), aber es darf darüber die wichtigere Aufgabe nicht vernachlässigt werden: die Interpretation der Gedanken, in deren Dienst die Form steht.

[32] Auf diesen „Anklang" weist übrigens auch Schneider a. a. O. S. 70 hin, meint jedoch, er bilde kein rechtes Bindeglied.

[33] Eine Korrespondenz zwischen *stætekeit* – *unstæte* erkennt auch Brinkmann a. a.O. S. 107 an; gemäß seiner von der hier vorgeschlagenen abweichenden Lesung der Verse 47, 19f. geht seine Deutung jedoch andere Wege.

Dichters zu diesem Liede, noch eine von Hausen im gleichen Ton verfaßte Einzelstrophe darstellt – sie ist vielmehr zweifellos von vorneherein geplant und in Zusammenhang mit den übrigen Strophen gedichtet worden. Die vier Strophen bilden durchaus eine Einheit.

Nun kehren wir noch einmal zur Deutung des Gedankengangs zurück und nehmen die noch losen Fäden auf. Wir haben dies Lied ein Minnegedicht par excellence genannt. War das zu viel gewagt? Stimmen auch die Angaben der letzten Strophe zu dieser Kennzeichnung? Ich möchte diese Frage bejahen und nun zur Erhellung darauf hinweisen, daß zwar die Trennung von *lîp* und *herze* nicht das eigentliche Thema des Liedes ist, daß man sich aber zu seinem Verständnis doch immer klar vor Augen halten muß, wie der Dichter „in scharfer Dialektik zwischen ich (= *mîn lîp*) und dem *herzen* scheidet" (Kraus a. a. O. S. 154). Wenn also in einer Strophe, die aus Gründen der Logik und der inneren Zeitstufe nach am Anfang des Gedichts Platz finden müßte, obwohl sie tatsächlich – der rhetorischen Wirkung zuliebe – die letzte Stelle einnimmt, das Selbst des Dichters von sich bekennt: *ob ich die hazze diech dâ minnet ê*, so muß das Herz ihm wie vorher auch am logischen (und zeitlichen) Schlußpunkt des Gedichts, 47, 24f., unentwegt die Zustimmung versagen; es hält, dieses Selbst ungeachtet, mit *stætekeit* an seiner Liebe fest. Aber gerade weil *lîp* und *herze* nur dialektisch und nicht wirklich voneinander geschieden werden können, kann diese Feststellung nur bedeuten, daß die Absage in Wirklichkeit eben – keine Absage ist. Weil das Herz standhält, bleibt dem Selbst nichts übrig, als weiterhin die *swære* mitzutragen. Dieser Gedankengang wird noch unterbaut durch die Beteuerung, daß der Vorwurf der *unstæte* nicht mit Fug gegen das Selbst erhoben werden kann.

Die Formel, der Hausen in diesem Gedicht Ausdruck geben will, lautet vielmehr etwa folgendermaßen: ich bin zerrissen von Liebe und Haß. Die Hoffnungslosigkeit der Liebe, der er sich ergeben hat, treibt ihn zu dem gewaltsamen Entschluß, sich der Urheberin seines Leides durch den Dienst zur Ehre Gottes zu entziehen, aber dieser Entschluß erweist sich als wirkungslos – er vermag sich dennoch nicht von ihr zu lösen. Er möchte zu ihr und zur Minne, die ihm nur *nôt* und *swære* beschert, Nein sagen, aber er kann es nicht verhindern, daß sein Herz trotz alledem beim Ja verharrt.

Der Kunstgriff des Liedes besteht darin, daß Hausen den Zwiespalt, den andere Dichter (und auch er selber an anderer Stelle) in Ichform behandeln, auf Rollen verteilt hat: *lîp* und *herze*. Man darf sich jedoch durch diesen geistreichen Einfall nicht täuschen lassen. Der Dichter spielt beide Rollen mit, er ist in beiden ganz gegenwärtig, und als Künstler kostet er die Möglichkeiten, welche diese Doppelrolle ihm bietet, mit Eleganz und Laune aus.

Wenn diese Deutung stichhaltig ist, erhellt zugleich, wie eng sich dieses Lied im Gedanken mit vielen anderen Liedern des Minnesangs berührt. Die Formel, die hier laut wird, durchzieht unablässig die Gedankenwelt dieser Kunst – es ist

die Formel für die Grundproblematik der Minnedichtung und ihrer Verfasser, um den rätselhaften Widerstreit zwischen diesen Ja und Nein kreist das ganze Denken. Im Bereich von Hausens Lyrik stoßen wir auf die gleiche Thematik in durchsichtiger Klarheit insbesondere in dem tiefsinnigen Liede 52, 37; vor allem die Strophe 53, 22, deren Protest gegen die freudestörende Minne an Drastik 53, 25 *und möhte ich dir dîn krumbez ouge ûz gestechen* – hinter dem vermeintlich unhöfischen Ton der Strophe 47, 33 nicht zurücksteht[34], läßt diese Haß-Liebe, die Auflehnung des Selbst gegen die Tyrannei des Herzens und das Eingeständnis der Niederlage dieses Selbst, machtvoll und bewegend ans Licht treten.

Beide Gedichte – weder 52, 37 noch 47, 9 – sind jedoch keine „Werbe"lieder; sie sind nicht dafür bestimmt gewesen, im Ernste in einer Dame Hände gelegt zu werden; sie spiegeln ihrem Wesen nach keine „Wirklichkeit". Sie bieten uns vielmehr die Auseinandersetzung mit einer Problematik, welche dieser feinsinnigen Kunst des Minnesangs als Thema vorgegeben ist – es ist verwegenes, teils grüblerisches, teils schalkisches Gedankenspiel. Gerade Friedrich von Hausen hat Bravourstücke dieses Spiels geschaffen – geistreicher freilich und kunstvoller, dünkt uns, ist wohl selten in unserer alten Lyrik mit dem vorgegebenen Thema gespielt worden als in dem hier besprochenen Liede[35].

Korrekturnote. Der Liebenswürdigkeit von Prof. Dr. Hans Pyritz verdanke ich Hinweise auf den Inhalt eines mir in Kopenhagen bisher nicht zugänglichen Artikels von Hans Sperber: Der „sumer von Triere" (Minnesangs Frühling 47.36 [sic!]), Monatshefte (Wisconsin), 45, 1953 (no. 4, April-May, R. O. Röseler Number), S. 272–276. Auch Sperber wendet sich gegen die „Umdichtung" von Carl von Kraus, nimmt jedoch seinerseits den Vorschlag von Kück, allerdings in nicht ganz unbedenklicher Abwandlung, wieder auf, indem er das als Getreidemaß bezeugte *sumber* jetzt als Flüssigkeitsmaß auffassen möchte. Unter Berufung auf die *Ecbasis Captivi* v. 738 (*Trevirici calices quos non fecere loquaces?*) vermutet er als Grundlage für den Hausenschen Vers eine sprichwörtliche Wendung und übersetzt MF 47,37f. folgendermaßen: „sie schwätzt darauf los, als ob ein Maß Trierer daran schuld wäre". Doch ist diese Auslegung nicht ohne eine syntaktische Vergewaltigung von v. 38 möglich und fällt – von der eigentümlich direkten, grobkörnigen und wenig elegant vorgebrachten Derbheit des Ausdrucks abgesehen – inhaltlich ganz aus dem Zusammenhang; schließlich schafft sie auch einen metrischen Anstoß. Obwohl wiederum amüsant, kann dieser neuerliche Besserungsversuch somit aus den angeführten Gründen nichtsdestoweniger kaum überzeugend erscheinen. – Übrigens hält Sperber S. 276 einen Zusammenhang zwischen der Strophe 47.33 und dem Liede 47,9ff. für „ganz unmöglich", wegen des Gegensatzes zwischen Minneleidenschaft und Frauenschelte. Siehe dazu meine obigen Ausführungen.

[34] Es ist bemerkenswert, daß Brinkmann auch die Strophe 53, 25 als „Nachtragsstrophe" ansehen möchte (a. a. O. S. 88 und S. 94), wozu sich bereits Maurer a. a. O. kritisch geäußert hat. Soweit sich Brinkmann wiederum auf das 'eigene Ethos' dieser Strophe beruft, darf vielleicht darauf aufmerksam gemacht werden, daß sich Hausen auch in diesem Liede als Diplomat bewährt: er richtet Anklage und Drohung gegen die 'Minne', also das Abstraktum, obwohl doch die Dame die Schuld an seinem Leide trägt. Die Zucht verwehrt es ihm, ihr gegenüber seinem Herzen Luft zu machen, in Bezug auf die 'Minne' braucht er sich jedoch keine Zügel anzulegen und verstanden wird er doch.

[35] Ich trage ein paar Bemerkungen zur Textform des Liedes nach. – Brinkmann liest 47, 9f.: *mîn herze und mîn lîp diu welnt nu scheiden, diu mit ein ander wâren manige zît*, doch ist *nu* in seiner Stellung vor *mange zît* durch den Gebrauch 45,4, 45,19 und 46, 10 stark gestützt, und für *welnt* darf man sich jedenfalls nicht auf 53, 31 berufen, wo Zingerles *welnt* statt *wænent* schon dem Sinne nach nicht paßt; ich ziehe darum Brinkmanns Vorschlag den Text von MF vor. – 47, 14 halte ich Lachmanns *niene* nicht für glücklich, noch weniger vermag ich mich jedoch mit Brinkmanns Annahme eines einsilbigen Takts — auf Grund der Überlieferung: *niht* – zu befreunden. Vielleicht darf man mit der Einbuße von *nu* vor *niht* rechnen; der Ausfall ist philologisch leicht begreiflich, und der Sinn der Zeile wird besser.

Strukturprobleme mittelalterlicher Epik, dargestellt am Parzival Wolframs von Eschenbach[1].

Von

Hans Eggers (Hamburg).

In einer bemerkenswerten Äußerung stellte Moriz Haupt im Jahre 1844 fest: „In der griechischen und römischen Poesie sind wir an streng beobachtete Gesetze der Form gewöhnt; die deutsche Poesie des Mittelalters ist nicht weniger durch Kunstgesetze geregelt, in deren Beobachtung Bewußtsein und Absicht anzuerkennen man sich mit Unrecht und meist wohl nur deshalb sträubt, weil den neuern Dichtern die Technik des Dichtens seit langer Zeit abhanden gekommen ist“[2]. Das war ein neuer und anregender Gedanke; denn „Gesetze der Form“ hatten bis dahin, jedenfalls was das deutsche Mittelalter anbetrifft, in der Literaturbetrachtung nur eine sehr unerhebliche Rolle gespielt. Die Romantiker hatten an der altdeutschen Dichtung vornehmlich die Gemütswerte bewundert und hatten alle ihre Aufmerksamkeit auf die Frage nach Stoff und Gehalt gerichtet, und von denselben Gesichtspunkten waren auch die Brüder Grimm in ihrer Unterscheidung von Natur- und Kunstpoesie geleitet worden. Stilistische Untersuchungen, die zur Erörterung von Formfragen hätten führen können, und Reimbeobachtungen waren über erste Ansätze nicht hinausgelangt. Haupts Anregung hätte also ganz ungebahnte, noch nicht betretene Pfade eröffnen können, wenn der Geist der Zeit nicht eine andere Richtung eingeschlagen hätte. Zwar wandte man sich jetzt den Formproblemen zu, aber in der anbrechenden Epoche des Positivismus wurde der große Gedanke, die „Kunstgesetze“ zu erforschen, alsbald atomisiert, und es entstand eine Fülle minutiöser Untersuchungen zu Einzelfragen dichterischer Technik: Sammlungen und Forschungen zum Wortschatz, zum Gebrauch von Formeln, von Metaphern, Bildern und Vergleichen, zur Reimsprache und zur Metrik, wertvolle Arbeiten zum Teil, die noch heute unentbehrlich sind und der Weiterführung bedürfen, und die uns viele wichtige Einzelerkenntnisse vermittelt haben. Aber das Gesamtproblem der Form war auf diese Weise nicht zu lösen; vor lauter einzelnen Bäumen erkannte man bald den Wald nicht mehr.

So entstand um die Zeit des ersten Weltkrieges eine Gegenbewegung, welche zu einer Synthese zwischen der alten, nur auf den Gehalt gerichteten Forschung und der neueren, sich zersplitternden Formuntersuchung strebte. Die neue Richtung suchte – oft unter schädigendem Verzicht auf philologische Kleinarbeit[3] –

[1] Antrittsvorlesung, gehalten am 11. 7. 1953 vor der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg. Die Vortragsform wurde beibehalten, doch wurden einige geringfügige Erweiterungen und Anmerkungen hinzugefügt.

[2] Moriz Haupt in: Leipziger Repertorium der deutschen und ausländischen Literatur, Jahrg. 2 (1844), S. 132.

[3] In diesem Verzicht wirkt der Überdruß an der scheinbaren Unfruchtbarkeit der eben überwundenen Epoche nach. Es wurde und wird dabei oft verkannt, daß deren viele Einzelunter-

zunächst den geistigen Gehalt des Dichtwerks und von dort aus auch seine Form zu bestimmen. Durch subjektive Willkür, die hier allerdings besonders leicht Eingang findet, ist diese auch heute noch viel geübte Methode in Mißkredit geraten, und was sie zum Formproblem erarbeitet hat, genießt keineswegs allgemeine Anerkennung, ist auch oftmals mit objektiven Mitteln nicht zu beweisen.

Da also auch dieser Weg, jedenfalls für die mittelalterliche Dichtung, nicht zu einer befriedigenden Lösung des Formproblems zu führen scheint, ist es nicht verwunderlich, daß in letzter Zeit der Weg zur Synthese von der entgegengesetzten Richtung her, vom Handwerklichen, Technisch-Formalen aus, gesucht wurde. Inzwischen hat sich ja auch unser Gesamtbild vom Mittelalter gewandelt, indem sich unserer Betrachtung neben der Betonung altererbter und sorgsam gepflegter Traditionen vor allem das rationale Element in Leben und Schaffen, Denken und Dichten des Mittelalters viel stärker aufdrängt als unseren Vorgängern. Nun gibt es nichts Rationaleres als die Zahl und die mathematische Gleichung, und da die Kunstwerke des Mittelalters immer wieder die Berücksichtigung der Zahlen erkennen lassen und oft selbst deutlich hervorheben, fragt auch die heutige Literaturwissenschaft mit immer zunehmendem Interesse nach der Bedeutung der Zahl für die Struktur von Wortkunstwerken.

Auf zwei Wegen hat man sich von hier aus dem Strukturproblem zu nähern gesucht. Den einen, den der Zahlen*symbolik*, hat Max Ittenbach[4] am konsequentesten verfolgt und – wie man heute wohl behaupten darf – ad absurdum geführt. Wenn auch der Symbolwert gewisser Grundzahlen ohne Zweifel anerkannt werden muß, so ist es doch unmöglich, den Gesamtaufbau von Dichtungen als ein Gewebe symbolischer Zahlen zu begreifen. Dagegen zeugen Ittenbachs viel zu komplizierte, oft gewaltsam erzwungene Systeme, die ebenso subjektiv und willkürlich hergestellt sind wie die ganz andersartigen der vorher skizzierten Richtung.

Der andere Weg ist der der Zahlen*architektonik*, oder schlichter und um jeden oft postulierten Zusammenhang mit der Baukunst zunächst abzulehnen: der Weg der Zahlen*komposition*. Diese Forschungsrichtung trachtet, den formalen Aufbau von Dichtungen als ein System von Symmetrien und Proportionen zu verstehen. Werke aller Gattungen, der Lyrik, des Dramas und der Epik, ja selbst der Prosa, sind bereits zum Gegenstande solcher Forschungen gemacht worden. Wenn ich mich auf Strukturprobleme der mittelalterlichen Epik beschränke, so deshalb, weil gerade bei dieser Gattung einhellig anerkannte Ergebnisse noch nicht erzielt worden sind. Wir befinden uns hier noch im Stadium tastender Versuche, wenn auch die erste, bahnbrechende Arbeit schon geleistet

suchungen als Bausteine unentbehrlich sind und darin ihren Wert haben. Nur fehlte dem Positivismus der Wille und vielleicht auch die Kraft zur Gesamtschau, weshalb denn auch die meisten jener Arbeiten nicht mit dem Blick auf das Ganze angelegt sind. Das macht ihre Benutzung oft zur unbequemen Plage.

[4] Max Ittenbach, Deutsche Dichtungen der salischen Kaiserzeit und verwandte Denkmäler (Bonner Beiträge zur deutschen Philologie, Heft 2), Würzburg-Aumühle 1937.

ist, besonders von der romanistischen Literaturwissenschaft. Anerkannt ist z. B. die beabsichtigte Symmetrie in der Verteilung der 100 Gesänge der *Divina Commedia* auf einen einleitenden und je 33 Gesänge der drei Hauptteile. Vor allem Ernst Robert Curtius hat durch zahlreiche Untersuchungen französischer, italienischer und mittellateinischer Dichtungen wertvolle Beiträge zum Problem der Zahlenkomposition geliefert[5], und als grundlegend gilt sein Aufsatz „Zur Interpretation des Alexiusliedes"[6]. Aber diese Arbeit läßt doch zugleich erkennen, daß wir noch am Anfang stehen. Nach der Feststellung, daß Exordium und Conclusio des 125 Strophen umfassenden Epos aus je zwei im Aufbau aufeinander bezogenen Strophen bestehen, kommt der Verfasser, nach meinem Dafürhalten zu schnell, zu der Feststellung „gleichgewichtiger Entsprechungen" und folgert: „Er [sc. der altfranzösische Dichter] arbeitet nach architektonischen Proportionsgesetzen"[7]. Der Beweis dafür ist gewiß nicht erbracht, solange nicht auch die symmetrische Struktur der dazwischen liegenden 121 Strophen erwiesen wird. Das geschieht in jenem Aufsatz nicht, und auch der Blick auf das Ganze ist nicht überzeugend: „Der Tod des Alexius, d. h. sein Übergang von dieser in jene Welt, teilt sinngemäß das Gedicht in zwei symmetrische Hälften (Str. 1–67, 68–125). Auch hier erweist sich die symmetrische Komposition als künstlerisch wohlbegründet"[8]. Was Curtius so bezeichnet, ist aber keine Symmetrie, sondern nur eine recht ungenaue Halbierung: 67 Strophen für das Erdenleben des Alexius, und nur 58 für sein Heilswirken nach dem Tode! Ein solches Ungefähr kann uns schwerlich von dem Formwillen des Dichters überzeugen. Die Sachlage ändert sich freilich, sobald man die Strophen 59–67 als eine Übergangszone zwischen den beiden Teilen des Epos betrachtet, was inhaltlich gerechtfertigt ist[9]. Dann ergibt sich eine genaue Symmetrie von

$$58 + 9 + 58 = 125$$

[5] Zusammenfassend: Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, S. 493–500 und passim.

[6] Ders., Zur Interpretation des Alexiusliedes, Zeitschr. f. romanische Philologie 56 (1936), S. 113–137.

[7] A. a. O., S. 117.

[8] A. a. O., S. 124.

[9] Die Strophen 1–58 berichten vom Erdenleben des Alexius bis zur Annäherung seines Todes: *Sa fin aproismet, ses cors est agrevez: De tot en tot recesset del parler* (58, 289 f.). Von Strophe 59 bis 67 reicht dann das Eingreifen der geheimnisvollen göttlichen Stimme, die das Volk erschüttert und auf den Heiligen aufmerksam macht. Bevor er aber noch aufgefunden wird, stirbt Alexius: *En tant dementres com il iluec ont sis, Deseivret l'aneme del cors saint Alexis* (67, 331 f.). Mit Strophe 68 wendet sich dann die Handlung den Ereignissen nach dem Tode des Heiligen zu. Gewiß ist das Erdenleben des Alexius erst mit Strophe 67 endgültig abgeschlossen, aber ebenso gewiß wird die von Strophe 68 an berichtete Handlung bereits seit Strophe 59 vorbereitet, und gerade diese zweiseitige Verschränkung der neun Strophen 59 bis 67 kennzeichnet sie als das die beiden Hauptteile verbindende Mittelstück. Das unmittelbare Eingreifen der göttlichen Allmacht macht diese Strophen zum entscheidenden Wendepunkt in der Gesamtdarstellung des Heiligenlebens. (Der afrz. Text nach der Ausgabe von Margarete Rösler, Sankt Alexius, Halle 1928.)
Über eine ähnliche zweiseitige Bindung zwischen dem Gahmuret- und dem Parzivalteil in Wolframs Werk s. unten S. 267.

Strophen. Auf weitere Einzelheiten kann ich hier nicht eingehen, aber eindringlich möchte ich gegen die „ungefähren" Symmetrien Einspruch erheben, mit denen in Arbeiten zur Zahlenkomposition bislang viel zu häufig gerechnet wird. Wenn ein mittelalterlicher Dichter sich überhaupt an ein Zahlenschema hielt und damit die handwerkliche Grundlage seines poetischen Schaffens bekundete, dann mußte er auch in der Lage sein, das Schema exakt zu erfüllen. Solange wir daher Abweichungen von einer mutmaßlichen Symmetrie erblicken, ohne zureichende Gründe für ihre Erklärung zu liefern, kann diese Seite des Strukturproblems nicht als gelöst betrachtet werden.

Noch ein weiterer Einwand ist zu erheben. Gewiß ist es ein Fortschritt, wenn wir mittelalterliche Epen als in zwei oder mehr Teile symmetrisch gegliedert verstehen können. Wenn dann aber diese Teile sozusagen als große Felder daliegen, über deren Struktur im einzelnen wir uns keine Rechenschaft geben, so ist noch nicht viel gewonnen. So wäre z. B. im *Alexius*-Epos weiter nach einer etwaigen symmetrischen Aufteilung der beiden großen Felder zu forschen. Geschieht es nicht, so bricht die deduktive, vom Ganzen zu den Teilen fortschreitende Untersuchung weit vor dem Ziele ab.

Auf dem umgekehrten, induktiven Wege hat Richard Kienast[10] die ersten Schritte unternommen, indem er zahlreiche Einzelpartien von Wolframs *Willehalm* analysierte. Man darf den Nachweis ihres symmetrischen Aufbaus als gelungen betrachten, wenn sich auch hier und da Zweifel regen mögen. Solange wi aber diese symmetrisch gestalteten Eilande gleichsam in einem weiten, wüste Meer von Material schwimmen sehen, dessen Struktur wir nicht erkennen, kann auch hier die Aufgabe noch nicht als gelöst betrachtet werden. Denn derselbe Dichter, der stellenweise einen hochentwickelten Sinn für Symmetrie und Proportion zeigt, kann nicht zwischendurch diese formalen Strukturelemente vollständig vernachlässigt haben.

So haben also trotz aussichtsreicher Ansätze beide Wege bisher noch nicht zum Ziele geführt, und es lohnt sich, dem Problem weiter nachzugehen. In zwei Strukturanalysen habe ich den zahlenkompositorischen Aufbau des *Tristrant* Eilharts von Oberg und des *Annoliedes* bis ins Einzelne zu verfolgen gesucht, doch sollen die Ergebnisse dieser beiden noch ungedruckten Arbeiten hier nicht erörtert werden. Denn bei dem rekonstruierten Text des *Tristrant* wären Kritiker berechtigt, die hinsichtlich der Zahlenkomposition gewonnenen Ergebnisse zu bezweifeln, und das *Annolied* ist wenig umfangreich und sehr altertümlich. Es scheint methodisch nicht unbedenklich, die daran gewonnenen Ergebnisse ungeprüft auf Denkmäler der Blütezeit zu übertragen. Auf diese aber muß es uns vor allem ankommen, wenn die Zahlenkomposition als ein allgemeines Strukturelement mittelalterlicher Epik erwiesen werden soll. Wie steht es also mit den drei großen Epikern

[10] Richard Kienast, Zur Tektonik von Wolframs Willehalm, in: Studien zur deutschen Philologie des Mittelalters, Friedrich Panzer zum 80. Geburtstag am 4. September 1950 dargebracht, Heidelberg 1950, S. 96–115.

der Blütezeit, wie vor allem mit Wolfram von Eschenbach, den wir für den Ungebundensten, am wenigsten Konventionellen unter diesen großen Künstlerpersönlichkeiten ansehen? Über ihn durfte noch Gustav Ehrismann urteilen: „Nicht in Technik und Form, im künstlerischen Planbau, liegt die Stärke Wolframs. Die Fülle des Stoffes im Parzival wirkt überwältigend, aber diese Masse ist nicht episch beherrscht“[11]. Wir ersparen es uns, das Gewicht dieses gewiß nicht allgemein anerkannten Urteils zu erörtern; daß aber dem Dichter der „künstlerische Planbau“ sehr zu Unrecht aberkannt wird, soll sich sogleich erweisen.

Am afrz. *Alexius* hatten wir ein Beispiel, wo sich die vermutete Symmetrie zwanglos einstellt, sobald man – von der Inhaltsanalyse ausgehend – zwischen den beiden Hauptteilen ein zentrales Zwischenglied als Wendepunkt annimmt. Dieses Strukturphänomen eingeschalteter, nicht in die Symmetrie der Umgebung unmittelbar einbezogener Glieder ist in der Literatur noch nicht beschrieben worden, läßt sich aber an zahlreichen Denkmälern, wie z. B. auch am *Annolied*[12], ganz ähnlich beobachten. Suchen wir nun im *Parzival* nach einem solchen Zentrum, so kann dafür nur das neunte Buch, die große Wende im Leben des Helden, in Betracht kommen. Damit ergibt sich aber sogleich, daß nicht die einzelnen Bücher die konstituierenden Einheiten einer etwaigen symmetrischen Ordnung sein können; denn auf keine Weise läßt sich eine Symmetrie der übrigen Bücher um das neunte herum herstellen. So müssen wir es denn mit den bekannten Dreißigern als kompositorischen Einheiten des Epos versuchen. Auch hier scheint freilich zunächst keine Ordnung zu bestehen, denn die 827 Einheiten von je dreißig Versen verteilen sich um die 70 Dreißiger des zentralen neunten Buches wie folgt:

$$432 \;/\; +\,70 \;/\; +\,325 = 827.$$

Die acht Bücher vor dem Zentrum enthalten also erheblich mehr Material als die sieben dahinter liegenden. Wenn wir aber jetzt, wieder vom Inhalt ausgehend, fragen, wo denn die eigentliche Parzivalhandlung beginne, so wendet sich das Blatt. Entgegen den ungenauen Angaben vieler Literaturgeschichten setzt sie nicht erst mit dem dritten Buch bei 116, 5 ein; denn schon im zweiten wird ja von Parzivals Geburt und seinen ersten Lebenstagen berichtet. Im zweiten Buch, nämlich in 108, 30, schließt die Gahmurethandlung damit ab, daß Herzeloyde die Botschaft von seinem Tode erhält, und unmittelbar anschließend, in 109, 1 ff., wird Parzival zum ersten Male erwähnt:

Die [Wâleise] muosen wol von schulden klagn.
diu frouwe hête getragn
ein kint daz in ir lîbe stiez.

[11] Gustav Ehrismann, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, Bd. II 2,1, München 1927, S. 219.

[12] Im *Tristrant* liegen die Symmetrieverhältnisse etwas anders; vgl. darüber unten S. 268, Anm. 21.

Damit wendet sich die Erzählung der Königin und dem im Mutterleibe bereits zum Leben erwachten Sohne zu. Von den 432 Dreißigern entfallen also 108 auf Gahmuret, die anderen auf Parzival, und es ergibt sich die sehr klare und zweifellos beabsichtigte Proportion

$$108 : 324 = 1 : 3.$$

Schon ist auch die Symmetrie der ante- und postzentralen Parzivaldreißiger fast erreicht, 324 : 325! Nun darf der Schlußdreißiger des ganzen Werkes, der von den Quellen berichtet und nicht mehr zur Handlung selbst gehört, als Conclusio abgetrennt werden. Der Conclusio sollte aber ein Exordium von gleicher Länge entsprechen, wenn wir einmal die am *Alexius* beobachteten Verhältnisse auf den *Parzival* übertragen. Gleichzeitig erinnern wir uns, daß die Gahmuretgeschichte schon oft und mit guten Gründen als spätere Erweiterung des ursprünglichen Planes erklärt worden ist. Indem wir sie außer Betracht lassen und an ihre Stelle das erschlossene Exordium setzen, ergibt sich die Strukturformel:

$$[1] \,/\, + 324 \,/\, + 70 \,/\, + 324 \,/\, + 1 = 720.$$

Damit dürfte von der Zahlenkomposition her die Gahmurethandlung endgültig als sekundärer Vorspann bewiesen sein, und das Werk wäre ursprünglich auf 720 Dreißiger angelegt gewesen, von denen genau ein Zehntel, nämlich 72, auf Zentrum und Rahmen entfallen.

Die Symmetrie geht aber noch weiter. Wie bekannt, widmet Wolfram einen beträchtlichen Teil seines *Parzival* den Schicksalen Gawans. Vor dem Zentrum sind die Anteile beider Helden sehr klar zu scheiden. Die ersten 229 Dreißiger (109–337) gehören Parzival, die folgenden 95 (338–502) Gawan. Im zweiten Teil ist die Entscheidung etwas schwieriger zu fällen, da Parzival als unerkannter Zweikämpfer unmittelbar in die Gawanhandlung einbricht. Aber mit 732, 1 f.

nû dâhte aber Parzivâl
an sîn wîp die lieht gemâl

wendet sich die Handlung energisch wieder diesem zu, der fortan unabhängig von Gawan wieder seinen eigenen Weg verfolgt. Wir dürfen daher hier die Trennungslinie ziehen. Damit ist aber auch das zweite Feld in 229 (503–731) und 95 (732–826) Dreißiger aufgeteilt, und wir erhalten die erstaunliche Formel:

$$\begin{array}{c} \text{P I} \quad \text{G I} \qquad\qquad \text{G II} \quad \text{P II} \\ [1] \,/\, + 229 + 95 \,/\, + 70 \,/\, + 229 + 95 \,/\, + 1. \end{array}$$

Es entfällt also außerhalb des Zentrums auf jeden der beiden Helden genau die gleiche Anzahl Dreißiger, und wieder liegt eine proportionale Teilung vor:

$$229 : 95 = 12 : 5.$$

Ganz exakt wäre die Proportion allerdings nur bei 228 : 95, welche beide durch

19 teilbar sind; aber die Abweichung von nicht mehr als einer Einheit zugunsten eines übergeordneten Systems habe ich auch sonst wiederholt gefunden, und wir werden noch sehen, daß weder von der Gesamtzahl 720 abgewichen, noch die Summe der Zentral- oder der Rahmendreißiger verändert werden durfte[13]. Der Dichter befand sich also in einer Zwangslage.

Damit ist nun die symmetrische Aufteilung des bedeutendsten mhd. Epos erwiesen, und ich kann nur noch andeuten, daß auch die einzelnen Teilfelder sich wieder symmetrisch reich gegliedert zeigen. In P I liegt genau im zentralen Dreißiger 223 wieder ein Wendepunkt: Parzival verläßt seine junge Gattin Condwiramurs. Die Geschichte seiner Jugend ist damit abgeschlossen, und das Ringen um den Gral soll nunmehr beginnen. Genau im Zentrum von G I, in 385, steht Gawans Kampf gegen Meljanz, wieder ein Wendepunkt; denn der Sieg entscheidet die Schlacht vor Bearosche und gibt Gawan den Weg zum verabredeten Zweikampf mit Vergulaht frei.

Die beiden Teilfelder hinter dem Zentrum sind reicher gegliedert als die vorausgehenden, eine Strukturerscheinung, die sich ähnlich auch am *Tristrant* beobachten läßt. Dieser Struktur entsprechend sind es hier nicht einzelne Dreißiger, sondern ganze Gruppen, die das Zentrum darstellen. Um 617, die rechnerische Mitte von G II, legt sich von 615, 21 bis 619, 24 der hochbedeutsame Abschnitt, in welchem Orgeluse Gawan (und den Hörer) in die Geheimnisse um Clinschor einweiht und dabei Amfortas, der sich durch die Liebe zu ihr in Schuld verstrickte, und Parzival, der der Verlockung widerstand, einander gegenüberstellt. Sicher ist es kein Zufall, daß gerade an dieser, durch die Zahlenstruktur ausgezeichneten Stelle der in Schuld und Leiden gestürzte Gralkönig mit dem um den Gral ringenden Parzival konfrontierend verglichen wird. Daß die Szene gleichzeitig auch einen Wendepunkt in Gawans Verhältnis zu Orgeluse bezeichnet, ist dem Gehalt nach von untergeordneter Bedeutung, stellt aber jedenfalls jene Übereinstimmung von Inhalt und Form her, welche für diese Knotenpunkte des Zahlengerüstes erforderlich scheint. Ebenso steht dann auch 779, das Zentrum von P II, im Mittelpunkt der Szene, welche die letzte Ankunft Cundries und die Verkündung der Erwählung Parzivals zum Gralkönigtum schildert, noch einmal also eine entscheidende Wende an formal ausgezeichneter Stelle.

In der Gahmurethandlung ist, vom Inhalt her gesehen, natürlich Gahmurets heimliche Abreise von Belakane der Wendepunkt, und diese Partie, vom allerersten Auftauchen des Fluchtgedankens in 54, 13 an bis 58, 26, lagert sich genau symmetrisch um einen Halbierungspunkt, der hinter 56, 19 liegt[14]. Hier beobachten wir nun, wie die nachträglich vorgespannte Gahmurethandlung auch formal dem Gesamtgefüge des Romans einverleibt wurde. Nicht hinter 54, 30 liegt der Scheitelpunkt der Symmetrie, wie man wegen der 108 Gahmuret-Dreißiger

[13] S. unten S. 268, Anm. 18.

[14] 54, 13–56, 19 und 56, 20–58, 26, also je 67 Verse vor und hinter dem Einschnitt, der sich aber nur formal aus der Gesamtsymmetrie errechnen läßt und inhaltlich nicht bezeichnet ist.

zunächst erwarten möchte. Vielmehr entspricht der ersten, bei 56, 19 endenden Hälfte auf den Vers genau ein Ende des Ganzen bei 112, 8, und wirklich sind die ersten 98 Verse der Parzivalhandlung (109, 1–112, 8) ambivalent. Hier sind Vater und Sohn gleichzeitig im Spiel, gespiegelt im Erleben Herzeloydes, die im Schmerz um den Gatten und in Erwartung des Kindes als des Unterpfandes seiner Liebe an den Rand des Wahnsinns gerät. Erst in 112, 1–4 werden dann die letzten Gahmuretreliquien beigesetzt, und unmittelbar anschließend, in 112, 5–8, wird Parzivals Geburt berichtet. Damit erst ist die Gahmurethandlung völlig zu Ende geführt[15]. Die 98 Verse 109, 1–112, 8 leiten also gleichzeitig die Parzivalhandlung ein und lassen die Gahmurethandlung ausklingen. Durch diesen Kunstgriff der beiderseitigen Bindung ist die Vorgeschichte, anstatt einfach der Haupthandlung vorangestellt zu werden, wie durch ein Gelenk fest mit ihr verbunden[16].

Auf eine Weiterführung der Strukturanalyse muß ich an dieser Stelle verzichten. Das Gesagte dürfte aber bereits genügen, um den *Parzival* als ein im formalen Aufbau streng strukturiertes Werk zu erweisen. Den „künstlerischen Planbau" könnte man bis in alle Einzelheiten der Erzählung hinein verfolgen, und immer würde sich ergeben, daß Inhalt und zahlengebundene Form sich decken.

Der anscheinend so ungebundene, frei schöpferische Wolfram, dieser überquellende, jeder Laune nachgebende Poet, hat sich also wenigstens im formalen Aufbau doch einer sehr strengen und sehr nüchternen Regelmäßigkeit unterworfen. Gleichzeitig aber müssen wir die vollendete Kunst bewundern, mit der er geschmeidig seinen Stoff dieser sehr starren Form anschmiegt, so daß man nirgends das Klappern des Zahlenskeletts vernimmt. Nur das wird man vermuten dürfen, daß der bekannte Exkurs über die Frauen am Schluß des zweiten Buches letzten Endes aus Zahlenzwang geboren ist. Hier sollte wohl nach dem ersten Plan die Gahmuretgeschichte in kurzer Exposition gegeben werden. Als diese verselbständigt wurde, mußte der freigewordene Raum durch ein Extempore gefüllt werden, um die Maße nicht zu zerstören und die Form nicht zu zerbrechen[17].

Bisher haben wir die Zahlen nur in strenger, nüchterner ratio gesehen; aber wir würden dem Geiste des Mittelalters nicht gerecht werden, wenn wir nicht auch der Zahlensymbolik ihren Platz einräumen wollten – in ganz anderer Weise freilich, als Ittenbach es getan hat. Schon die Zahl 72, der wir begegneten, ist

[15] Der Schreiber der Hamburger *Parzival*-Handschrift folgte also einer guten Tradition, wenn er hinter 112, 8 schrieb: *Explizit Gahmüret.* Nur sein Zusatz *Incipit parcifal* führt irre; denn wie wir gesehen haben, lag der Beginn dieses Teiles schon bei 109, 1.

[16] Eine weitere Symmetrie innerhalb der Gahmurethandlung stellt sich hier heraus. Der erste Teil der Einleitung, 1, 1–4, 8, umfaßt ebenfalls genau 98 Verse, was man nun nicht mehr als Zufall wird erklären dürfen. Die Symmetrie zwischen der Gesamteinleitung, 1, 1–4, 26, und dem Ende des zweiten Buches, 112, 9–116, 4, mit je 116 Versen kann ich hier nur konstatieren; strukturell weiß ich sie noch nicht zu deuten.

[17] Selbstverständlich mußte auch der Anfang der Parzivalhandlung, eben jene 98 Verse, umgestaltet werden, um den Anschluß herzustellen. Aber auch hier durfte sich der Dichter keine Abweichung von dem ursprünglich geplanten Zahlenschema erlauben.

symbolisch und durch ihr Vorkommen in der Bibel geheiligt. Aber hier im *Parzival* ist das Zahlensymbol zugleich auch eng mit der Zahlenstruktur verflochten. Sehen wir uns noch einmal die Aufbauformel an:

$$[1] \,/\, + 324 \,/\, + 70 \,/\, + 324 \quad + 1 = 720,$$

so ergibt sich für die Gesamtzahl, jedes der beiden Felder und für Zentrum und Rahmen jeweils die Quersumme 9[18], die Zahl, die als dreimal drei, dreimal das Symbol der Trinität, das Ansehen höchster Vollkommenheit genießt[19], wie aus zahlreichen Äußerungen Dantes und anderer über die Neunzahl einwandfrei feststeht[20].

Hier kann ich es mir nicht versagen, auf die Strukturformel des *Tristrant* wenigstens kurz hinzuweisen. Dieses Epos besteht aus

$$2250 + 225 + 2250 \,//\, + 2268 + 225 + 2268 = 9486$$

Versen[21], und jede dieser Zahlen führt im Endergebnis auf die Quersumme 9. Das ist allerdings nicht immer so, und z. B. im *Annolied* kommen außer der 9 auch noch andere Quersummen vor.

Diesen Faden kann ich an dieser Stelle nicht weiter ausspinnen und muß von der Zahlensymbolik noch einmal zur Zahlenkomposition zurückkehren. Wenn auch andere als die bisher genannten Untersuchungen an deutschen Epen noch nicht angestellt worden sind, dürfen wir nun wohl schließen, daß die mhd. Kunstepen alle sich diesen Formgesetzen fügen; und da ähnliche Beobachtungen an französischen, italienischen und mittellateinischen Werken gemacht worden sind, halte ich die Ausdehnung dieser Behauptung auf die mittelalterliche Epik überhaupt für berechtigt. Dies erstaunt uns um so weniger, je mehr uns die Forschung auf zahlreichen Gebieten daran gewöhnt, die kulturelle Einheit des Mittelalters über die engen Nationalitätsgrenzen hinweg als eine europäische zu sehen.

[18] Wegen dieser Quersummensymbolik konnte weder die Zahl der Rahmen-Zentrum-Dreißiger noch die Feldzahl 324 geändert werden. Das ist der Grund für die oben S. 265 f. erörterte geringfügige Ungenauigkeit der Proportion 229 : 95.

[19] Auf diese symbolischen Quersummen machte mich zuerst Prof. Roman Jakobson in einer Diskussion aufmerksam, die sich an meinen in der Harvard University gehaltenen Vortrag „New Research on the Structural Pattern of Mediaeval Epics" anschloß.

[20] Über die hohe symbolische Bedeutung der Neunzahl bei Dante vgl. Elena Eberwein Dabcovich in: Romanistisches Jahrbuch, Bd. 2, Hamburg 1949, S. 189–194. Vgl. ferner z. B. Dante Alighieri, *La Vita Nuova* (ed. Giovanni Melodia, Milano 1905), S. 208, Anm. 13, S. 211, Anm. 13 f., mit weiteren Stellenverweisen.

[21] Wie die Formel ausweist, besteht der *Tristrant* aus zwei (fast) symmetrischen Teilen ohne ein Zentrum. Die Handlung wird in der ersten Hälfte bis unmittelbar an den Wendepunkt herangeführt, der in Tristrants Willensentscheidung, Isalde freizugeben, erreicht wird (Vers 4762 f. in der Ausgabe Lichtensteins). Mit der Umsetzung dieses Entschlusses in die Tat setzt die zweite Hälfte ein. Diese überragt die erste an Länge um 36 Verse, aber diese Abweichung von der Symmetrie läßt sich dadurch erklären, daß im zweiten Teil drei eigengesetzliche symmetrische Systeme in höchst kunstvoller Weise miteinander verwoben sind. Das war nicht zu ermöglichen, ohne die Symmetrie zur ersten, einfacher gebauten Hälfte geringfügig zu beeinträchtigen.

Müssen wir die Zahlenkomposition als das formale Grundprinzip mittelalterlicher Epik (oder darf ich jetzt bereits sagen: mittelalterlicher Dichtung?) anerkennen, so ergibt sich daraus eine Fülle von Fragen, deren Beantwortung langwierige, ernste Arbeit und Forschung erfordern wird, Fragen, die im Rahmen dieser Vorlesung nicht einmal gestellt werden können. Nur eine von ihnen wollen wir wenigstens noch andeuten und damit zu unserem Ausgangspunkt, dem Suchen nach „Gesetzen der Form", zurückkehren. Übersehen wir nicht, daß Inhaltsanalysen zur Aufdeckung der in Zahlenverhältnissen ausdrückbaren Formstruktur geführt haben! Mit bewußter Kunst sahen wir den Stoff einer vorgegebenen Form angepaßt. Wir gewinnen also, indem wir die Strukturformen erforschen, objektive Grundlagen zur Lösung des viel erörterten „Gehalt-und-Gestalt"-Problems, und das ist gewiß ein beträchtlicher Fortschritt. Aber wir erarbeiten auf diese Weise doch eben nur die Grundlagen, und das Formproblem des Wortkunstwerks ist damit bei weitem noch nicht erschöpft. Das Wie der Aussage, der Stil des Werkes mit all seinen Sonderproblemen, und alle jene Imponderabilien, die im Einzelnen oft unwägbar, in ihrem Zusammenwirken erst die Gestalt des Wortkunstwerks ausmachen und sie unlösbar mit dem Gehalt verbinden: alle diese Probleme sind nicht durch die Analyse der sehr rationalen Zahlenstruktur zu fassen, wenn sie auch wahrscheinlich auf diesem soliden Unterbau besser zu isolieren sein werden, als es bisher möglich war.

Von hier aus halte ich es auch für abwegig, die Dichtung, wie es heute oft geschieht, mit der Architektur zu vergleichen. Gewiß können wir nunmehr deutlicher noch als bisher Zahlenverhältnisse als die Grundlage mittelalterlicher Dichtung erkennen, wie sie auch der Architektur, den bildenden Künsten und sogar der Musik, der irrationalsten aller Künste, zugrunde liegen. Insofern dürfen wir von der Einheit der Künste im Mittelalter reden, und wie im Unterbau, so bestätigt sich diese Einheit nochmals im Oberbau, insofern als sie alle die mittelalterliche Welt- und Gottschau künden. Aber das tut doch jede auf ihre eigene Weise, anders die Architektur, anders die Malerei und wieder anders die Dichtung. Ein Gedicht ist keine Kathedrale. Das muß um so nachdrücklicher betont werden, als dieser rasch beliebt gewordene Vergleich durch die Aufdeckung von Zahlensymmetrien und Proportionen im Gedicht noch neue Nahrung erhalten könnte. Aber das würde nur, um ein bekanntes Wort zu parodieren, zur gegenseitigen Verdunkelung der Künste führen. Niemand braucht zu leugnen, daß sowohl das sakrale Bauwerk wie das Gedicht über mathematischen Proportionen errichtet sind. Aber das ist doch nur das Technisch-Handwerkliche, das beiden so verschiedenen Kunstwerken zugrunde liegt; und auch, daß beide dieselbe Weltschau künden können, ist bei der ganzheitlichen Geistesstruktur des Mittelalters fast selbstverständlich und bedarf nicht des Aufwandes umständlicher Vergleiche. Der Literaturwissenschaft aber muß es darauf ankommen, gerade das Eigengesetzliche der Dichtung forschend ans Licht zu stellen, wie sie nämlich von der gemeinsamen Grundlage aller Künste aus mit den nur ihr allein

eigenen Mitteln des lebendigen Wortes auf ihren eigenen unverwechsel- und unvergleichbaren Wegen dem gemeinsamen Ziele aller Künste zustrebt.

Die Gesetze zahlenmäßiger Struktur stellen die mittelalterliche Dichtung auf eine gemeinsame, rationale Grundlage mit den anderen Künsten. Darüber hinaus geben sie sozusagen die geometrischen Örter, wieder also etwas Rationales, für die Formbestimmung her, aber ihre Aufdeckung bedeutet nicht an sich selbst bereits die Lösung des Formproblems.

Der historische Meistersinger Sixt Beckmesser und der Meistergesang.

Von

Hellmut Rosenfeld (München).

Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* ist in ihrer Fabel vom Text der Lortzingschen Oper *Hans Sachs* beeinflußt. Wagner fand in der von Philipp Reger bearbeiteten Dichtung Deinhardtsteins den Ratsherrn Eobanus Hesse als kleinlich auf die Regeln bedachten und mit seiner Sangeskunst protzenden Gegner im Sängerwettstreit um die Braut vor; er übernahm diese Gestalt als Stadtschreiber Sixt Beckmesser, machte diesen aber, um seine Kleinlichkeit um so mehr an den Pranger stellen zu können, zugleich zum Merker beim Probesingen seines Gegners Walther. Warum nahm Wagner gerade den Namen Beckmesser? Im Personenverzeichnis des zweiten handschriftlichen Entwurfes (1861) hieß die Gestalt noch „Hans Lick" und sollte einem erbitterten Wagnergegner, dem Wiener Musikkritiker Dr. Hanslick, ein trauriges Denkmal errichten[1]. Bei der endgültigen Fassung (1870) verzichtete der Komponist auf eine so zeitgebundene Anspielung und setzte stattdessen den Namen Beckmessers ein, den er in Christoph Wagenseils Buch *Von der Meistersinger holdseliger Kunst* (1697) als einen der zwölf alten Nürnberger Meistersinger aufgeführt fand. Daß er gerade diesen Namen aufgriff, ist Willkür; wahrscheinlich ließ der bloße Klang mit dem Gemecker seiner E-Laute diesen Namen als geeignete Kennzeichnung eines Quenglers und Nörglers erscheinen. Durch Wagners drastische Darstellung wurde nun „Beckmesser" zum Inbegriff des kleinlichen Kritikasters und das Verbum „beckmessern" weithin sprichwörtlich für nörgelnde Kritik.

Wer war aber der historische Sixt Beckmesser, verdiente er die ihm von Wagner verschaffte traurige Berühmtheit, was hat er geleistet und wann hat er gelebt? Des historischen Beckmesser wird in den meisten einschlägigen Werken keine Erwähnung getan, aber wo man es tut, zählt man ihn zu den Nürnberger Meistersingern. Der Gewährsmann dafür ist Hans Sachs, der in seinem Meistergesang von 1527 *Ich kam in einen garten wolgezirt* Beckmesser als einen der *zwölf erwählten Dichter der Kunst* der Nürnberger Singeschule preist[2]. Der Meistergesang führte seine Kunst auf zwölf alte Meister zurück (so schon Leopold Hornburg v. Rotenburg, 1349), und in der Zwölfzahl der Meister liegt natürlich eine Anspielung auf die Zwölfzahl der Apostel und damit der Anspruch, daß die Meistersingekunst göttlicher Inspiration entsprungen sei[3]. Nach dem Vorgang dieser altgeheiligten Tradition postuliert nun Sachs auch für die Nürnberger

[1] R. Wagners Entwürfe zu Die Meistersinger von Nürnberg, Tristan und Isolde, Parsifal, hrsg. v. H. v. Wolzogen, 1907, S. 69.

[2] Dichtungen von H. Sachs, hrsg. v. K. Goedeke, 1, 1870, S. 12–14; zur Datierung vgl. Rud. Genée: H. Sachs und seine Zeit, Leipzig 1894, S. 255f.

[3] H. Ellenbeck: Die Sage vom Ursprung des deutschen Meistergesangs. Diss. Bonn 1911.

Singeschule speziell zwölf Meister, ohne daß wir wissen, ob mit den zwölf Namen, die er nennt, tatsächlich die Gründer der Nürnberger Singeschule gemeint sind (Sachs sagt 3, 5 *Durch die zwelf ist die schul fast auf erhaben*, d. h. gegründet!) oder nur ihre hervorragendsten Meister. Sachs nennt den Bäcker Konrad Nachtigall, den Nagler Fritz Zorn, die Heftelmacher Vogelsang und Herman Oertel, Fritz Kettner, Martin Grim, Six Beckmesser (diese drei ohne Berufsangabe), den Schneider Vom Gostenhof, den Briefmaler Hans Schwarz, den Holzmesser Ulrich Eislinger, den Barbier Hans Folz, endlich den Weber Hans Nunnenbeck, von dem wir wissen, daß er Sachs' Lehrer in der Kunst des Meistergesanges war. Folz siedelte etwa 1479 von Worms nach Nürnberg über und setzte es hier durch (in Worms war es ihm zunächst nicht gelungen), daß das Erfinden eigner Melodien die Vorbedingung für den Meistertitel der Singeschule wurde. Da von einigen der genannten zwölf Meister keine Melodien überliefert sind, können sie zu der älteren Generation vor 1480 gehören, die lediglich neue Texte zu den Melodien der sagenhaften zwölf alten Meister dichtete. Beckmesser aber gehört mit anderen zu jener von Folz inspirierten Generation, deren Stolz es war, eigene Melodien zu schaffen. Nunnenbeck muß noch nach Sachs' Rückkehr von der Wanderschaft gelebt und gedichtet haben, denn er hat ein Gedicht zu der von Sachs 1513 in Braunau komponierten Silberweise gedichtet[4]. Als Zeitgenosse von Folz und Nunnenbeck muß Beckmesser zwischen 1480 und 1515 in Nürnberg gelebt und gedichtet haben. Wir würden ihn uns demnach gern als einen gebürtigen Nürnberger und alteingesessenen Handwerksmeister in Sachs' Vaterstadt vorstellen, aber diese naheliegende Annahme bestätigt sich nicht. In keinem der Nürnberger Bürger- und Handwerkerverzeichnisse und sonstigen Archivalien taucht Beckmessers Name auf, auch hat zwischen 1370 und 1631 eine Familie Beckmesser in Nürnberg nicht gelebt[5], wie denn ein solcher Familienname bisher noch nirgends nachgewiesen wurde. Ja, der Name kann auch gar nicht existiert haben, denn er gehört seinem Typ nach zu den aus Berufsbezeichnungen entstandenen Familiennamen, vereinigt aber zwei unvereinbare Berufe in sich, nämlich den des Bäckers (Beck ist die ältere, im damaligen Nürnberg durchaus geläufige Form) und den des „Messers", womit entweder das Amt des Bier-, Honig-, Nuß-, Holz-, Winter-, Kalk-, Kohl-, Obst-, Getreide-, Malz-Messers gemeint ist, das man älteren vertrauenswürdigen Bürgern anvertraute, oder wahrscheinlicher eine Kurzform von Messerer „Messerschmied". Daraus ergibt sich zwingend, daß unser Meistersinger nicht Beckmesser geheißen haben kann. Er wird vielmehr zur Unterscheidung von anderen Leuten namens Beck seinen Beruf appositionell dem Familiennamen beigefügt haben, so daß wir nicht *Beckmesser*, sondern *Sixt Beck, Messer(er)* zu lesen haben! Da die verschiedenen Messer-Ämter nie auf einen neu-

[4] Th. Hampe: Lienhard Nunnenbeck, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 10, 1893, S. 173ff.

[5] Ich bin Archivdirektor Dr. Pfeiffer (Stadtarchiv) und besonders Archivrat Dr. O. Puchner (Staatsarchiv) in Nürnberg für die vorgenommene Archivdurchforschung zu großem Dank verpflichtet.

tralen Berufsbegriff reduziert wurden, dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, daß der Dichter ein Messerer, ein Messerschmied gewesen ist! Beim Gebrauch des Genetivs „In Beck, Messerers Ton" lag ja das Verschlucken der vorletzten Silbe nahe. Da ist es wichtig, daß Hans Sachs' Schüler, der Meistersinger Georg Hager in seinen Liederbüchern den Nominativ gebraucht und dabei immer *Beck Messerer* schreibt[6], ganz ähnlich auch die Steierer Meisterliederhandschrift *Beck Meserer*[7]. Wenn endlich Puschman in seinem Singebuch *Becksmessers ton* schreibt, so deutet das doppelte Genetiv-s ebenfalls darauf, daß der eigentliche Familienname Beck war[8].

Sowohl Sachs wie Hager bezeichnen Beckmesser als Nürnberger Meistersinger, aber die Nürnberger Bürgerbücher (seit 1370), Handwerkerbücher (seit 1382), Totengeläutbücher (seit 1439), Briefbücher (seit 1455) und sonstigen Archivalien nennen keinen Sixt Beck! Ein ansässiger Nürnberger war also unser Meistersinger nicht, vielmehr dürfte er zwischen 1480 und 1515 vorübergehend als Handwerksgeselle in Nürnberg geweilt und sich zur Singeschule gehalten und den Meistertitel ersungen haben, so wie Sachs dies wahrscheinlich in München tat. Da die Meisterlieder Eigentum der Singeschule blieben (ihre Veröffentlichung war verboten, deshalb dichtete Sachs seine Meisterlieder zu Spruchgedichten um) und in den Liederbüchern der Singeschule aufbewahrt wurden, erklärt es sich, daß die Erinnerung an einen so erfolgreichen Meistersinger und seine Melodien in der Singeschule weiterlebte, auch wenn der Verfasser längst weitergewandert war. Messerschmiede namens Beck gab es in Nürnberg mehrere (Lorentz Beck 1497, Jörg Peck 1526, Hans Peck 1531 usw. bis ins 17. Jahrhundert!): zu ihrer Verwandtschaft wird unser Meistersinger gehört haben, und wenn 1539 die Witwe eines Sixt Beck in den Archivalien des Stadtarchivs (libr. litt. 43, 58) auftaucht, so wird es sich um die Witwe unseres Meistersingers handeln, die nach dem Tode des Gatten in das heimatliche Nürnberg zurückgekehrt war. Möglicherweise war die Stadt Windsheim an der Aisch die eigentliche Heimat Beckmessers, denn ein Windsheimer Bürger Sixt Beck (möglicherweise sein Sohn) wird in einem Schreiben des Nürnberger Rates vom 15. 9. 1549 erwähnt.

Wichtiger als sein Erdenwallen ist uns eine gerechte Beurteilung von Beckmessers Werk. Sachs rechnet ihn, wie gesagt, zu den zwölf hervorragendsten Nürnberger Meistersingern: für einen nur vorübergehend in Nürnberg Gewesenen gewiß eine gute Empfehlung! *Six Beckmesser sein tön lieblich erhalle* (er ließ seine Melodien lieblich erschallen) sagt Sachs[8a]: daraus darf man vielleicht ohne dem

[6] Cl. H. Bell: Georg Hager, a Meistersinger of Nürnberg 1552–1634, Berkeley 1947, S. 243, 1519, 1550, 1579.

[7] Nationalbibl. Wien, Hs. Ser. nov. 12635, fol. 46v, 215v, 217r, 233r; hier ein nicht zur vorliegenden Hs. gehöriger Index, der drei Melodien B.'s nennt: Gulden thon, Corweis, Neyer thon (nicht „Maienton", wie K. J. Schröer, in: Germanist. Studien 2, 1875, S. 229 und nach ihm W. Stammler, Verfasser-Lexikon 1, 1933, S. 182 zitiert!).

[8] G. Münzer: Das Singebuch des Adam Puschman, Leipzig 1906, S. 23f.

[8a] Vgl. Sachs' *Summa all meiner gedicht 1514–1567*, in: *Werke*, Folioausgabe 1579, Buch 5,3, Bl. 413f.; Auswahl, hrsg. v. J. A. Göz, Nürnb. 1829, Bd. 1, S. 3ff.

Text Gewalt anzutun – schließen, daß es seine Melodien waren, die ihm seinen Ruhm eintrugen. Jedenfalls sind es die Melodien, die das ganze 16. Jahrhundert hindurch Beckmessers Namen in Erinnerung halten. Sachs selbst legte mehrfach Beckmessers Corweise und seinem Neuen Ton neue Texte unter; die Steierische Meisterliederhandschrift von 1586 bringt Gedichte nach seiner Corweise und nennt seinen Gülden Ton und Neuen Ton; Sachs' Schüler, Georg Hager, dichtete 1590 in Beckmessers Überzartem Ton, 1592 in seiner Corweise; und auch der erst 1594 nach Nürnberg gekommene und 1605 daselbst als kaiserlicher Notar verstorbene Dramatiker Jacob Ayrer dichtete in Beckmessers Gülden Ton sein Gedicht *Von der Juden Straf über das Leiden Christi*[9].

Ein Meistersinger, der trotz nur vorübergehender Anwesenheit in Nürnberg noch ein Jahrhundert in so hohem Ansehen stand, kann kein Stümper gewesen sein! Seine Melodien müssen dem Zeitgeschmack entsprochen haben, ja, sie müssen bei ihrer Entstehung so modern gewesen sein, daß die Nachfahren sie nicht verwarfen. Insbesondere zeichnet sich sein „Neuer Ton"[10] durch melodischen Fluß aus und war wohl deshalb besonders beliebt; Ähnliches gilt wohl von seinem „Gulden Ton", während seine Corweise unter allen seinen Melodien wohl die musikalisch wertvollste war.

Man kann überall lesen, daß wir Gedichte Beckmessers nicht besitzen. Dies ist unrichtig. Der Naglersche Meistersingerkodex aus Nürnberg überliefert uns eines seiner Gedichte, vermutlich das, zu dem er seinen „Gulden Ton" komponierte. Es sei hier zum ersten Male veröffentlicht. Man darf dabei nicht vergessen, daß diese Meistergesänge nicht als Lesegedichte geschaffen wurden, sondern zu musikalischem Vortrag. Was als bloße Silbenzählung oder bisweilen als Verstoß gegen die natürliche Wortbetonung erscheint, fand im musikalischen Vortrag seine Rechtfertigung. Das Streben der Meistersinger ging immer stärker auf künstliche Reimstellungen, Reimhäufungen und Binnenreime aus. Sachs' Lehrer Nunnenbeck ist darin noch zurückhaltender als Beckmesser, aber einen Vorklang solcher Reimspielereien haben wir schon bei dem fahrenden Meistersinger Michael Beheim. Die Binnenreime (einsilbige, aufeinander reimende Worte) wirken beim Lesen leicht künstlich, waren aber in der Melodie verankert und besonders beim Strophenanfang durch Koloraturen hervorgehoben. Daß bei Reimhäufungen sich nicht alle Strophen zwanglos in das einmal gewählte Schema fügten, zeigt auch das vorliegende Gedicht. Aber nicht alles, was uns fremd erscheint, ist auf solchen Reimzwang zurückzuführen. Teilweise haben wir ganz offensichtlich eine stilistische Wortfügung, die der frühneuhochdeutschen kleinbürgerlichen Sprechweise entsprach: dazu gehören der nachträgliche Wechsel der Konstruktionen und die Neigung zu unpersönlichen Konstruktionen. Über solche soziologisch

[9] Wolf Bautners Meisterliederhandschrift, Cod. nor. bibl. Will, III, S. 787; vgl. Th. Hampe: Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg, 1900, S. 43.

[10] Notenabdruck bei Genée, a. a. O., S. 403f. und bei C. Mey: Der Meistergesang in Geschichte und Kunst, Leipzig 1901, S. 197f.

und zeitlich gebundenen Besonderheiten hebt sich die Feierlichkeit eines religiös erhobenen Herzens, das nur in künstlichen Reimstellungen und Satzfügungen dem Lob des Heiligen gerecht werden zu können glaubte. Der Meistergesang ist im ganzen auch rhythmisch recht eindrucksvoll. Er besteht wie üblich aus drei Liedern (Gesätzen) mit je zwei gleichgebauten Stollen (a, b) und einem Abgesang (c). Stollen und Abgesang sind durch den Reim der letzten Zeilen miteinander verzahnt.

Neujahrsgedicht auf die Heilige Jungfrau[11]

1 a. *Freut*
euch, ir werden cristenleut:
heut
deut
die schrifft der alten,
daß wir sellen behalten
den glauben ungespalten![12]
Daran doch ye kein zweiffel ist:
der altveter vor langer frist
haben begert, daß Jesu crist
in kem zu hilff an argen list:
des sicher pist,
du cristenheit besunder!

1 b. *Got*
wart mit der gotheit zu rot[13],
Trot[14]
hot
der sun vernomen,
dass er ye solt vorkomen[15]
den fal: der[16] *prengt uns fromen!*
Alspald ein engel wart gesant
von got her aus dem oberlant.
Gabrichel – so ist er genant –

[11] Berlin Cod. germ. quart. 414, Bl. 268f. *In Six Beckmessers gulden ton und sein ticht*; für die Hilfe beim Lesen der schwer lesbaren Schrift habe ich Professor Joachim Kirchner (München) aufrichtig zu danken. – Abgesehen von der Scheidung von s und ss, u und ü und von verdeutlichender Satzzeichensetzung ist die Schreibweise der Handschrift beibehalten.

[12] Neujahrslesung war offensichtlich 1. Korinth. 1, 10: *Obsecro vos fratres ut idipsum dicatis et non sint in vobis schismata.*

[13] zu rat werden, „beschließen" (vgl. Alfr. Götze: Frühneuhochdt. Glossar, Bonn 1920, S. 173).

[14] drat, „schnell".

[15] „tilgen".

[16] scil. „Christus"; zur Konstruktion vgl. den entsprechenden Vers 2b, 7 und 3b, 6!

sucht mariam: pald er sie fant,
grüsst sie zu hant:
das nam die junckfrau wunder!

1c. *Der engel sprach genadenvol:*
„Der her mit dir,
du reine zir,
das ewig wort,
junckfrau, dein hort,
hat uns versünt ewigen mort[17].
Fort[18]
wart[19] *als*[20] *menschlich gschlecht verlorn,*
wan[21] *er arsticket*[22] *gottes zorn.*
So hastu vür [uns] *auserkorn*
den frid und in die welt geporn:
das freuen sol
die cristenheit so wunder[23]*!“*

2a. *Die*
vor der menschwertung[24] *—*
merck hie,
wie
nie
kein mensch mocht komen
zu gnad, wie wol die fromen
gottes gepot annomen,
noch halff nie ir gerechtigkeit,
pis daß maria, die keusche meit,
Jesus cristus an alles leit
gepar zu drost der kristenheit.
Do wart bereit
der weg, der vor was zanger[25]*!*

2b. *As*[26]
die meit isaiam[27] *las:*

[17] „für uns den ewigen Tod ausgeglichen“.
[18] „anfangs“ (vgl. Götze, a. a. O., S. 89).
[19] besser: „war“.
[20] „alles“.
[21] „nur“.
[22] Hs.: *era sticket.*
[23] „sehr“.
[24] scil. „Christi“.
[25] „der vorher unpassierbar war“.
[26] mundartlich „als“.
[27] Jesajas 7, 14: „Siehe eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären“.

das
was
nun ir begeren,
dass sie der macht mit eren
pflege[28]*: die würt geperen.*
Wol selik mag die[29] *muter sein,*
die dis hochwirdig kindelein
geperen würt an alle pein!
Der heillig geist formiret ein
der junckfrau rein,
also dass sy ward schwanger!

2c. *Do das der lib Josep verstant,*
er was betrüpt
und sich selbs üpt[30]*,*
wie er wolt lan
maria fran[31]*,*
gedacht: „Ey wie hat sy getan!“
Schan[32]
kam ein engel mit begir:
„Josep, ein sun davidis, mir
gelaub, emkpfangen ist in ir
von got; nit fürcht zu nemen dir,
es ist kein schant:
sie stet auf gottes anger!“

3a. *Gnem*[33]
was da in jerusalem —
wem? —
dem
jüdischen samen,
dass man und weib mit namen
ein zu dem dempel kamen,
da das fest entzifforum[34] *was.*
Der keiser augustus schreib, dass
ein iclich mensch an allen hass

[28] Hs. hat *sp* [mit Tilgungspunkten!] *pflegen.*
[29] Hs.: *selck . . . dise.*
[30] sich üben, „sich antreiben“ (vgl. Götze, S. 213).
[31] „fort“.
[32] frühneuhochdt. „schön“, „schon“ (vgl. Götze, S. 184; 194).
[33] „genehm“.
[34] entstellt aus *jom kippur* „Tag der Versöhnung“.

ein zinspfenig pracht, wo er sass.
Des was nit lass
jesepff und die meit clare!

3b. *Die*
stat petlahim, mercket hie,
wie
sie
lag unter wegen.
Da sein die[35] *stil gelegen.*
Josep der meit ward pflegen.
Noch mochten sy nit herberg han,
wan allenthalben was einlan[36]
der juden vil frauen und man.
Do was ein ödes kihhaus[37] *stan,*
da was eingan
die junckfrau und gepare!

3c. *Ein engel zu denn hirten kam,*
weist in das kint
pey essel, rint.
Auch wart erkent
in orient
ein stern, den bilam[38] *het genent.*
Bhent[39]
namen das drey künig war.
Iclicher kam mit seiner schar
prachten golt, weyrach, mirrach dar.
Das ticht sey nun gesungen zwar
der junckfrau zam
gen dissem neuen jare!

Der billige Spott über die biederen, Silben zählenden und nach festen Regeln (Tabulaturen) dichtenden Meistersinger wird gegenstandslos, wenn man diese Erzeugnisse nicht mit modernen lyrischen Gedichten konfrontiert, sondern in ihrem Einklang von Melodie und Text und als Gesellschaftsdichtung betrachtet.

[35] scil. „Joseph und Maria" (vgl. als Parallele Vers 1b,7 und 2b,7!).

[36] „waren untergebracht".

[37] „Kühhaus, Stall".

[38] Hs.: *dalam* (durchstrichen: *abal*); gemeint ist der Moabiter Bilaam, der 4. Mos. 24, 17 sagt: „Es wird ein Stern aus Jakob aufgehen . . .".

[39] „behende".

Heute erschöpft sich die Freizeit weiter Kreise im Aufdrehen des Rundfunks und im Ausfüllen des Totozettels. Die Meistersinger aber verwandten ihre Freizeit zu der noblen Passion des Dichtens, Komponierens und Wettsingens, brachten also nach ihrer handwerklichen Berufstätigkeit noch Kraft und Freude zu kulturschöpferischer Tätigkeit auf, und an einigen Orten bedurfte es mehrerer Jahrhunderte, bis diese schöpferische Tätigkeit schließlich in die rein reproduktive eines Gesangvereins überging. Ehe der Meistergesang bei den Handwerkern der Städte heimisch wurde, hatten fahrende Sänger seine Grundlagen geschaffen, indem sie die metrische Form der höfischen Dichtung übernahmen, aber allem Realismus und aller Formverwilderung des ausgehenden Mittelalters zum Trotz strenge Formen und Verkündung gelehrten Wissens zu ihrem Stolz machten. Daß diese Singekunst von den biederen Handwerksmeistern aufgenommen wurde, ist nicht nur aus dem Seßhaftwerden einzelner fahrender Meistersinger zu erklären. Die Wurzeln liegen im Kultischen, denn die städtischen Singeschulen gehen aus religiösen Bruderschaften hervor[40], Vereinigungen von Geistlichen und Laien, Männern und Frauen, die insonderheit die Ausrichtung von Begräbnissen und Seelenmessen für ihre Mitglieder zum Ziel hatten. Da die ältesten Fraternitäten bereits zur Zeit des Bonifatius begegnen und vor allem verstorbenen Mitgliedern Gebete und Seelenmessen weihen, werden wir mit germanischen Totenkulten als Wurzel zu rechnen haben[41]. Gerade die mit den gottesdienstlichen Zusammenkünften kontrastierenden Festmähler und Trinkgelage erinnern an heidnische Gepflogenheiten, wo eben das Mahl ein Opfermahl war und man den Toten Minne trank. Kirchliches Hauptsingen und Zechsingen zeigen getrennt, was einst im Totenkult eine Einheit war!

Solch alter bruderschaftlich-genossenschaftlicher Brauch nahm natürlich die gregorianischen Melodien der Kirche und den religiösen Gehalt der Lieder in sich auf. Beim Seßhaftwerden fahrender Meistersinger und beschwingt von dem aufkeimenden Individualismus der Renaissance bedurfte es nur geringer Anstöße, um aus solchem bruderschaftlichen Singen den Ehrgeiz eigner Textdichtungen und dann unter Folz' Einfluß auch den Drang zu eignen Melodien wachzurufen. Der Gemeinschaftsgesang tritt zurück, er beschränkt sich wohl auf Gemeinschaftsgesang beim Freisingen, bei festlichen Gelegenheiten und am offenen Grabe. In den Vordergrund tritt das Selbstgefühl des einzelnen, der stolz auf seine selbstschöpferische Tätigkeit und zugleich auf sein Teilhaben am Bildungsgut und der Scholastik der Una sancta ist: trotzdem sind diese Individualschöpfungen zugleich Gesellschaftsdichtung, denn der einzelne ist ja nur Sprachrohr der alle anderen Genossen bewegenden Gefühle und auf die lebendige Resonanz seiner sachverständigen und gefühlsverbundenen Zuhörer angewiesen. Die künstliche Form entspringt also einerseits dem Individualismus der herauf-

[40] Vgl. W. Stammler: Die Wurzeln des Meistergesangs, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1 (1923), S. 529–56.

[41] H. Rosenfeld, Deutsche Literaturzeitung 1938, S. 403f. und Hessenland 50 (1939), Nr. 7/8.

steigenden Renaissance, andrerseits dem von einer langen Kulttradition getragenen Bestreben, das Numinose und Wunderbare in einer adäquaten, der platten Selbstverständlichkeit des Alltags enthobenen Form wiederzugeben.

Wenn die Meistersinger, solange sie sich ihrer religiösen Aufgabe und ihrer kirchlichen Bindung bewußt waren, religiöse Themen und Motive, ja, die scholastischen Urfragen religiöser Spekulation, immer erneut in Wort und Ton brachten, so darf man dies nicht als dichterische Armut werten. Auch die religiöse Malerei hat immer wieder dieselben Themen und Motive variiert: eine im Religiösen verankerte Zeit hat in der feierlichen Kunst der Meistersingerei zunächst nichts anderes als religiöse Erbauung gesucht. Je mehr dann vom Überschwang des Zechsingens her die Schwankdichtung und die Verweltlichung in den Meistergesang eindrangen, und je mehr andrerseits der religiöse Meistergesang zu einer ängstlich überwachten wortwörtlichen Versifizierung der Lutherbibel degradiert wurde, mußte die feierliche Form zum Traditionsschema werden und die Inbrunst des religiösen Gefühls zum bloßen Nachsprechen der Bibelworte erstarren.

Beckmessers Neujahrsgedicht steht noch nicht im Banne dieser unaufhaltsamen Entwicklung. Am Vorabend der Reformation durfte es noch mit größter Zuversicht die Ungespaltenheit des Glaubens verkünden: die folgende Zeit hat diese beschwörende Stimme leider überhört! Noch war auch der Meistergesang nicht zum wörtlichen Versifizieren der Bibel degradiert: eine solche Versifizierung findet sich nur als eine Ausnahme bei dem fahrenden Meistersinger Michael Beheim (1416–1474). Noch kann also der Dichter ungehindert in feierlicher Zusammenschau das Geschehen des Kirchenjahres von Advent bis Dreikönige zu einem Lobgesang auf die Gottesmutter und die Erlösung gestalten. Das erste Gesätz läßt die Erlösungssehnsucht der Alten, den Erlösungsbeschluß der Gottheit und die Verkündigung in den Jubel der Christenheit einmünden. Das zweite Gesätz zeigt die Erlösungsbedürftigkeit der Menschheit und das Wunder der Empfängnis, das dritte das historische Weihnachtsgeschehen, das sinnvollerweise mit dem großen jüdischen Versöhnungsfest zusammengelegt wird. Wie die drei Gaben der heiligen drei Könige der Gottesmutter zu Füßen gelegt wurden, so erscheinen nun diese drei Gesätze des Meistersangs als Huldigungsgabe für die heilige Jungfrau zum Neuen Jahr. So faßt der Gesang die alttestamentliche Erwartung, das göttliche Wunder und das historische Geschehen der Menschwerdung Gottes zu einem feierlichen Lobpreis zusammen, der mit seinen vollen Akkorden und mit der Inbrunst gläubiger Anbetung und freudvoller Schau die gotische Kathedrale erfüllen konnte, die dem kirchlichen Hauptsingen der Meistersinger den Rahmen gab. So zeigt dieser Meistergesang Beckmessers am Vorabend der Reformation – das einzige Gedicht des Meisters, das in die Meisterliederbücher der nachreformatorischen Zeit hineingeriet – diesen Meistersinger trotz mancher Unbeholfenheit als einen würdigen Gestalter lebendiger Tradition; er zeigt zugleich, daß diese Kunst damals noch voll und ganz war, was sie von Ursprung an sein sollte und sein wollte: Ars sacra!

Kennst du das Haus?

Eine Studie zu Goethes Palladio-Erlebnis.

Von

Herman Meyer (Amsterdam).

In welchem Sinne ist das Haus, von dem Mignon in der zweiten Strophe ihres Sehnsuchtsliedes singt, eine Villa des Baumeisters Andrea Palladio? Schon diese Frage, und mehr noch die kleine Überraschung, die ich für den Schlußteil meiner Ausführungen in petto habe, könnten mich leicht in den Verdacht naiv-abwegiger Modellschnüffelei bringen. Deshalb soll einem möglichen Mißverständnis gleich anfangs vorgebeugt werden. Das Haus „ist" ein Palladiobau, das kann nimmer bedeuten: es ist einfach ein Abbild eines empirischen Urbildes, sondern: es „ist" ein Palladiobau in der Weise der Dichtung, in dem Sinne, wie überhaupt ein Erfahrungselement dichterische Wirklichkeit werden kann, nämlich durch Transsubstantiation des Erfahrungselements ins Idealtypische und Mythische. Glanz und Schimmer, Saal und Gemach, Säulen und Marmorbilder sind Aufbauelemente jener eigenständig nur-dichterischen Wirklichkeit, die eben von der zweiten Strophe des Mignonliedes konstituiert wird[1]. Sie sind dies aber als eidetisch-verwesentlichende Konzentrierung der Schönheitsvorstellung, die sich dem Dichter nun gerade aus dem idealtypischen Erleben von Palladios Baukunst ergab; ja sie sind, das wird zu zeigen sein, in mythischer Verallgemeinerung genau die Elemente, die Goethe in prägnantem Sinn als palladianisch empfand. Um dies aber unter Beweis zu stellen, werden wir sehr ins Einzelne gehen müssen.

I.

Goethes absolute Bewunderung für Palladio ist keineswegs nur episodischer Art gewesen. Noch auf der Main- und Rheinreise vom Sommer 1815 notiert Goethes Gefährte Sulpiz Boisserée unmutig in seinem Tagebuch: *Goethes Freude an der Architektur, seine rein persönliche Leidenschaft für Palladio, bis ins grasseste nichts als Palladio und Palladio*[2]. Der Keim zu dieser Verehrung wurde sicher schon im Elternhaus gelegt. In seinem *Viaggio in Italia* vom Jahre 1740 spricht Johann Caspar Goethe lobend über den *famoso architetto*, den er als einen

[1] Die Sprachform, durch welche diese Überhöhung ins Idealtypische hier zustande kommt, ist vor allem die einfache Reihung der heraufbeschworenen Phänomene durch die lapidar hingesetzten Substantive, ohne jegliche Spezifizierung durch ausmalende Adjektive oder Nebensätze. Besonders der bestimmte Artikel (*das Haus, der Saal, das Gemach*) hat hier die Funktion, die Dinge auf ihr allgemeines Wesen zu reduzieren. Dabei nichts von einer zergliedernden Fixierung der räumlichen Konstellation der Teile untereinander im Sinne einer wissenschaftlichen Architekturbeschreibung, was die Ganzheit der Vision nur beeinträchtigt hätte. Man erfährt nicht, wie Saal, Gemach und Marmorbilder sich räumlich zueinander verhalten. In den noch zu behandelnden epischen Adaptierungen dieser Strophe in den *Lehrjahren* 8, 9 und den *Wanderjahren* 2, 7 wechseln die Marmorbilder gleichsam den Ort: einmal befinden sie sich im Saal, das andere Mal in der Vorhalle.

[2] Biedermann, Goethes Gespräche II, S. 322. Zum ganzen Thema vgl. Helmut Prang, Goethe und die Kunst der italienischen Renaissance, Diss. Berlin 1937.

grand'uomo bezeichnet[3], und es ist sicher anzunehmen, daß der junge Goethe auch mündlich von seinem Vater Eingehendes über Palladio gehört hat[4]. Farinelli, einer der zuständigsten Kenner dieser Materie, urteilt zusammenfassend: „Certo il primo amore del poeta per l'ammiratissimo Palladio derivava del padre."[5] Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß diese Hochschätzung im Zuge der Zeit stand. Palladio ist der Architekt, der stärker und nachhaltiger als irgendein anderer im 17. und 18. Jahrhundert auf die Baukunst ganz Europas eingewirkt hat, weil er nach allgemeinem Empfinden die eigentliche Brücke zum klassischen Ideal der Architektur bildete[6]. Die Kenntnis der antiken Architektur wurde bis zum Ende des 18. Jahrhunderts größtenteils durch seine *I quattro libri dell' architettura* (1570) vermittelt. Seine Werke galten nicht als klassizistisch, sondern als wahrhaft antik, als legitime Verkörperung der Antike in der Neuzeit. In diesem Sinne ist Goethes Glaube an Palladio, denn so dürfen wir seine Haltung bezeichnen, väterliches Erbe. Aber auch von diesem Erbe gilt: Erwirb es, um es zu besitzen. Und dieses Erwerben implizierte eine Präzisierung seines Palladiobildes, die ihn von dem überkommenen Bilde weit abrücken ließ.

Beim Einfluß des Vaterhauses hatte es nicht sein Bewenden. Auch in der vor-italienischen Weimarer Zeit muß Palladio den Dichter beschäftigt haben und Gegenstand von Gesprächen mit Frau von Stein gewesen sein. Sonst hätte Goethe nicht in Vicenza für die Freundin notieren können: *Du erinnerst dich vielleicht daß unter den Gebäuden des Palladio eins ist das la Casa di Palladio genennt wird, ich hatte immer eine besondere Vorliebe dafür*[7]. In diesem Zusammenhang ist nun folgende Aufzeichnung vom 30. September 1786 von entscheidender Bedeutung. Goethe hat vor wenigen Tagen Palladios theoretisches Hauptwerk in einer neueren Ausgabe erstanden und schreibt anläßlich dieser Erwerbung: *Ein guter Geist trieb mich mit soviel Eifer das Buch zu suchen, das ich schon vor 4 Jahren von Jagemann wollte verschrieben haben, der aber dafür die neueren herausgegebnen Werke kommen ließ*[8]. Christian Jagemann war der Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia. Welches Werk war es nun, das Jagemann dem Dichter ins Haus schickte? Es kann sich nur um das große Prachtwerk über Palladio von Ottavio Scamozzi handeln, und zwar um die beiden ersten Bände, die 1776 und 1778 erschienen

[3] Johann Caspar Goethe, *Viaggio in Italia*, hrsg. v. Arturo Farinelli, 2 Bde., Rom 1932 33, I, S. 353.

[4] Ernst Beutler macht mich freundlichst aufmerksam auf den Katalog der väterlichen Bibliothek, jetzt eben erschienen in den mir nicht zugänglichen „Nassauischen Annalen", Jb. des Vereins f. nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, 64. Bd., Wiesbaden 1953. „Ein Werk über Vicenza findet sich nicht, wohl aber auf S. 58 unter Nr. 20 ein Band von Kupferstichen der berühmtesten italienischen Gebäude und Kirchen in Imperial querfolio. Da die römischen Ansichten und die von Venedig besonders behandelt sind, ist hier anzunehmen, daß in dieser Mappe von Stichen vor allem Gebäude berücksichtigt gewesen sind, die in anderen italienischen Städten stehen."

[5] Farinelli a. a. O., II, S. 432f.

[6] Knappe Übersicht über Palladios europäische Wirkung: Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildende Künstler, 26. Bd., S. 165.

[7] W. A. III, 1, S. 219.

[8] ib., S. 250. – Sperrungen hier und in den folgenden Zitaten durchweg von mir!

waren[9]. Dies meint auch der Ausdruck *die neueren herausgegebnen Wercke*. In der voritalienischen Zeit finden wir Scamozzis Werk zwar nicht erwähnt, aber wohl verzeichnet Goethe Ende 1795 ausdrücklich die beiden ersten Bände desselben als in der herzoglichen Bibliothek vorhanden. (W. A. I, 34, II, S. 188.) Es ist anzunehmen, daß nur diese Bände erworben wurden und daß die Bibliothek, aus welchem Grunde denn auch, den 3. und den 4. Band nicht mehr angekauft hat. Denn es entspricht genau Goethes Aufzeichnung, daß, laut freundlicher Mitteilung des Direktors des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar, eben nur der erste und der zweite Band jetzt noch in der ehemaligen herzoglichen Bibliothek, der jetzigen Landesbibliothek, in Weimar vorhanden sind. (Das Werk besteht in Weimar freilich aus drei Bänden, indem die beiden Textteile von den Abbildungsteilen abgetrennt und zu einem besonderen Bande vereinigt worden sind, vermutlich zwecks bequemerer Vergleichung von Abbildungen und Text.) Auf dieses Werk bezieht sich wohl auch Goethes Ratschlag an Charlotte von Stein vom 19. September 1786: *Von der Bibliothek kannst du sie* [die Werke Palladios] *in Kupfer haben*[10]. Als er nach Italien kam, da war Scamozzi ihm offenbar schon ein Begriff. Am dritten Tag seines Aufenthalts in Vicenza macht er persönlich mit ihm Bekanntschaft: *Ich habe heute den alten Baumeister Scamozzi besucht der des Palladio Gebäude herausgegeben und ein gar braver Mann ist*[11]. (In der *Italienischen Reise* gesteigert: *ein wackerer, leidenschaftlicher Künstler.*)

Wir können Goethes Interesse für Ottavio Scamozzi verstehen. Sein Buch bedeutet einen wichtigen Meilenstein in Palladios Wirkungsgeschichte. Denn während alle früheren Ausgaben von Palladios Werken sehr mangelhaft gewesen waren, lag hier zum erstenmal ein Werk vor, das an Genauigkeit und Reichhaltigkeit nichts zu wünschen übrig ließ und an dem der Dichter wohl seine helle Freude haben mußte. Autopsie der gleichzeitig erschienenen französischen Fassung der Originalausgabe, die mit der italienischen ganz übereinstimmt, hat mich sehr hiervon überzeugt[12]. Und was uns im Zusammenhang mit Mignons Lied besonders interessieren muß: der zweite Band ist ganz den Villen gewidmet. Auf 58 Textseiten werden an Hand von 51 großen Kupfertafeln sehr ausführlich 17 Landhäuser, zum größten Teil aus der vicentinischen Gegend, beschrieben. An der Spitze steht, wie kaum anders zu erwarten, Palladios berühmteste Villa, von der unten noch ausführlich die Rede sein wird, nämlich die eine halbe Stunde außerhalb Vicenza gelegene Villa Rotonda, die man mit Recht als den Gralstempel der europäischen Palladioverehrung bezeichnet hat und die auch von

[9] Ottavio Bertotti Scamozzi, Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati. Opera divisa in quattro tomi con tavole in rame, rappresentanti le piante in prospetti e gli spaccati con la traduzione francese, Vicenza 1776–1784.

[10] W. A. III, 1, S. 213.

[11] ib., S. 219.

[12] Octave Bertotti Scamozzi, Les bâtiments et les desseins d'André Palladio recueillis et illustrés. Ouvrage divisé en quatre volumes, avec des planches, qui représentent les plans, les façades et les coupes. Vier Bände Großfolio, Vicenza 1776–1783. Der 1. Bd. 1776, der 2. Bd. 1778.

Scamozzi gefeiert wird als *un édifice que sa beauté réelle ainsi que les visites des grands Seigneurs et des Connaisseurs les plus éclairés ont rendu célèbre par toute l'Europe*. Die vier Tafeln (ein Grundriß, zwei Aufrisse und einzelne Ornamentzeichnungen) bieten ein reiches Anschauungsmaterial[12a].

Rechnen wir, den Dichter beim Wort nehmend, vom 30. September 1786 an um vier Jahre zurück, so kommen wir auf den Herbst 1782 als die Zeit seiner Beschäftigung mit Scamozzis Palladiowerk. Das ist bekanntlich die Zeit, da Mignons Italienlied entstand oder bald entstehen sollte: das vierte Buch der *Theatralischen Sendung*, an dessen Eingang das Lied steht, wurde am 12. November 1782 angefangen. Aus dem Indizienbeweis ergibt sich mit höchster Wahrscheinlichkeit der ebenso sinnvolle wie reizvolle Sachverhalt, daß Abbildungen von Palladios vicentinischen Landhäusern und vielleicht damals schon besonders der Villa Rotonda Goethes Phantasie genährt haben, als in ihm die architektonische Vision südlich-klassischer Euphorie sprachliche Gestalt gewann:

Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an . . .

Jetzt verstehen wir wenigstens die erste Hälfte der Tagebuchnotiz in Vicenza vom 22. September 1786: *Ich war lang willens, Verona oder Vicenz dem Mignon zum Vaterland zu geben. Aber es ist ohne allen Zweifel Vicenz, ich muß auch darum einige Tage länger hier bleiben*[13]. (Halten wir fest, daß Goethe mit Gedanken an den zu vollendenden *Wilhelm Meister* in dieser Stadt verweilt!) Es bleibt die Frage zu beantworten: weshalb entscheidet er sich an Ort und Stelle für Vicenza als Mignons Heimat?

In Vicenza ist außer den Bauten Palladios wenig oder nichts zu sehen, das den Reisenden lockt. Goethe bleibt sieben volle Tage in dieser Stadt, die der normale Italientourist in wenigen Stunden erledigt. Mehr noch aus dem direkt-spontanen Tagebuch als aus der *Italienischen Reise* spürt man, wie sehr Palladio in Vicenza sein ganzes Wesen bannt und wie sehr er sich seinetwegen hier auf geweihtem Boden fühlt. Die direkte Anschauung geht natürlich weit hinaus über den Eindruck, den er, auch folgendes Zeugnis beweist es, früher aus Abbildungen gewonnen hatte: *Wenn man nun diese Werke gegenwärtig sieht, so erkennt man erst den großen Wert derselben: denn sie sollen ja durch ihre wirkliche Größe und Körperlichkeit das Auge füllen und durch die schöne Harmonie ihrer Dimensionen nicht nur in abstrakten Aufrissen*[14], *sondern mit dem ganzen perspektivischen Vordringen*

[12a] In Goethes eigner Bibliothek befindet sich ebenfalls ein Werk von Ottavio Scamozzi: Il forestieri istruito Delle cose piu rare di architettura E di alcune Pitture della citta di Vicenza 1761. Nella Stamp. di G. V. Mosca. 179 S. 4° mit 1 Porträt u. 36 Kupfertafeln. Dieser Fremdenführer enthält ebenfalls Abbildungen und Baurisse von der Rotonda und von mehreren Häusern des Adels aus der Umgebung von Vicenza. (Mitteilung des Direktors des Goethe- und Schiller-Archivs.) Goethe mag dieses Werk während seines Aufenthalts in Vicenza erworben haben.

[13] W. A. III, 1, S. 224.

[14] Scamozzi gibt nur Grund- und Aufrisse, keine perspektivischen Zeichnungen!

und Zurückweichen den Geist befriedigen[15]. Dasselbe keimhaft im Tagebuch: *Wenn man diese Wercke nicht gegenwärtig sieht, so hat man doch keinen Begriff davon*[16]. Er ist erst wenige Stunden in der Stadt, als er sich von seiner absoluten Bewunderung Rechenschaft gibt: *Es ist würcklich etwas göttliches in seinen Anlagen,* [. . .] *Dann verdient man wenig Danck von den Menschen, wenn man ihr innres Bedürfniß erheben, ihnen von sich selbst eine grose Idee geben, ihnen das herrliche eines grosen wahren Daseyns fühlen machen will.* [. . .] *Palladio ist recht innerlich und von innen heraus ein groser Mensch gewesen*[17]. (Der Vater hatte *grand' uomo* geschrieben.) Nicht nur in den Stadtbauten Palladios findet Goethe dieses Göttliche, sondern ebenso sehr in den benachbarten Villen, die ja noch stärker und reiner als jene den Geist Palladios verkörpern. Gleich am nächsten Tage sieht er die Villa Rotonda, und es ist an diesem Tage, daß er sich notiert: *Dagegen hab ich heute wieder an des Palladio Wercken geschwelgt. Ich komme auch sobald nicht weg, das seh ich schon und laß es sachte angehn*[18]. Auch andre Villen Palladios sieht er sich an, so die Villa Valmarana und, in unserm Zusammenhang (s. u.) besonders interessant, ein neues palladianisches Landhaus in Tiene, das nach einem alten Stich aufgeführt wird.

Am meisten aber beschäftigt ihn *die famose Rotonda*[19]. Auch von modernem kunstwissenschaftlichem Standpunkt aus gesehen sicher mit Recht. Fritz Burger, der die Villen des Palladio am eingehendsten behandelt hat, sagt von ihr: „Das bauliche Prinzip der palladianischen Landhäuser konnte hier wirklich einmal konsequent zum Ausdruck gelangen, weil der Künstler, befreit von dem lastenden Mangel der Tradition, den eigentlich treibenden Ideen freien Lauf gelassen hat."[20] Studiert man diese Villen an Hand des reichen Bildermaterials (mitsamt Grund- und Aufrissen) in Burgers Monographie, so erkennt man leicht, wie sehr die Rotonda den eigentlichen Inbegriff von Palladios Streben darstellt, aber auch, wie sehr ihre Charakteristika (die Säulenordnungen, die Ehrenstellung der sala grande weit über Bedürfnis und Nützlichkeit hinaus und der reiche Statuenschmuck) mit den Elementen von Goethes architektonischer Vision in Mignons Italienlied identisch sind! Goethes eigne Beschreibung der Rotonda in der *Italienischen Reise* zum 22. September (es ist der Tag, an dem laut Tagebuch seine Wahl auf Vicenza als Mignons Heimat fiel) ist nach Burger noch immer die beste, die es gibt. Der Anfang lautet: *Heute besuchte ich das eine halbe Stunde von der Stadt auf einer angenehmen Höhe liegende Prachthaus, die Rotonda genannt. Es ist ein viereckiges Gebäude, das einen runden, von oben erleuchteten Saal in sich schließt.*

[15] *Italienische Reise* zum 19. 9. 1786.

[16] W. A. III, 1, S. 213.

[17] ib., S. 214f.

[18] ib., S. 217.

[19] Vgl. Fritz Burger, Die Villen des Andrea Palladio, Leipzig 1909, S. 55: „Schon zur Zeit Palladios und mehr noch nachher wurde durch Dichtermund der Bau verherrlicht, in dem man zugleich die Wiedergeburt klassischer Schönheit feierte."

[20] ib., S. 53.

Von allen vier Seiten steigt man auf breiten Treppen hinan und gelangt jedesmal in eine Vorhalle, die von sechs korinthischen Säulen gebildet wird. Vielleicht hat die Baukunst ihren Luxus niemals höher getrieben. Der Raum, den die Treppen und Vorhallen einnehmen, ist viel größer als der des Hauses selbst; denn jede einzelne Seite würde als Ansicht eines Tempels befriedigen. Inwendig kann man es wohnbar, aber nicht wöhnlich nennen. Der Saal ist von den schönsten Proportionen, die Zimmer auch; aber zu den Bedürfnissen eines Sommeraufenthalts einer vornehmen Familie würden sie kaum hinreichen. Dafür sieht man es auch in der ganzen Gegend, von allen Seiten, sich auf das herrlichste darstellen.

Aus alledem dürfen wir folgern: Goethe erkennt jetzt das vier Jahre vorher mit welcher visuellen Hilfe denn auch imaginierte palladianische Landhaus in den vicentinischen Villen und ganz besonders in der Villa Rotonda wieder und entscheidet sich nicht zuletzt deshalb dazu, Vicenza zu Mignons Heimat zu machen.

II.

Aus Mignons Vorgeschichte im achten Buch der *Lehrjahre* wird uns deutlich werden, wie fest die imaginative Verbindung zwischen dem *Haus* des Mignonliedes und der Villa Rotonda dem Dichter schließlich geworden ist. Dieser Punkt kommt erst im letzten Abschnitt zur Sprache. Denn damit wir den Sinn dieser merkwürdigen Verbindung verstehen, müssen wir zuerst ein wenig ausholen.

Das achte Buch entstand 1795/96. Wie aus dem reichen dokumentarischen Material zu erschließen ist, arbeitete der Dichter in den letzten Monaten des Jahres 1795 nur erst mit der linken Hand an diesem Buch, während die Hauptarbeit dem am 15. Januar 1796 vollendeten siebenten Buche galt: die Hauptarbeit am achten erstreckt sich über die erste Hälfte des Jahres 1796. (Fertigstellung am 26. Juni; Revision bis zum 16. August.) Gerade in dieselbe Zeit fällt die Vorbereitung einer neuen italienischen Reise und zugleich eines umfassenden Werkes über Italien, das als Frucht dieser Reise gedacht war. Schiller und Heinrich Meyer waren Mitwisser dieses Planes: Schiller berichtet Ende 1795, daß die Vorbereitung der Reise Goethe *erstaunlich zerstreut*[21]. Das Werk über Italien kam nicht zustande, ebenso wenig wie die Reise selbst: die sehr umfangreichen Vorstudien auf allen möglichen Wissensgebieten haben sich aber erhalten[22]. Aus ihnen läßt sich folgern, daß Palladio auch jetzt wieder im Zentrum von Goethes Interesse stand. Sehr wahrscheinlich hat er in diesen Tagen nicht nur die 1786 in Padua erstandene Ausgabe von Palladios *I quattro libri dell' architettura* wieder hervorgeholt, sondern auch das in der herzoglichen Bibliothek befindliche Werk von Ottavio Scamozzi wieder zu Rate gezogen[23]. Und Ende Oktober hatte er schon seine alten italienischen Kollektaneen vorgenommen und zu ordnen an-

[21] Brief an Wilhelm von Humboldt vom 7. 12. 1795.

[22] W. A. I, 34, II, S. 149–251.

[23] Offenbar als zur Benutzung vorgesehen notiert Goethe sich Ende 1795 eine Anzahl von in der herzoglichen Bibliothek befindlichen architekturkundlichen Werken: Serlio, Vincenzo Scamozzi, Vignola und Ottavio Scamozzis Palladiowerk. (W. A. I, 34, II, S. 188.) Der Brief an Heinrich

gefangen[24], darunter doch wohl auch das alte Tagebuch und den vicentinischen Teil desselben. Ist dies schon von vornherein wahrscheinlich, so wird es völlig evident durch die frappante Entsprechung zweier Gedankenmotive von damals (1786) und jetzt (1795).

Das erste ist die Aktualität der palladianischen Kunst, ihre Nachwirkung bis in die Gegenwart. Es wird kein Zufall sein, daß Goethe 1786 gerade das neue Landhaus in Tiene besuchte, das nach einem alten palladianischen Riß erbaut wurde. Beim Besuch einer Versammlung der „Akademie der Olympier" am selben Tage freut es ihn, wie sehr der Geist Palladios noch lebendig ist, und er notiert sich für Charlotte: *den Palladio nach soviel Zeit von seinen Landsleuten wie einen Stern verehrt zu sehn ist doch schön etc. Viel Gedancken darüber mündlich*[25]. Entsprechend in den Aufzeichnungen zur Vorbereitung der zweiten Reise nach Italien: *Frage was für Eindrücke großer Männer in ihrem Vaterlande zurück geblieben. Die Baukunst von Palladio in Vicenz. Die Rechtsgelahrtheit von Alciatus in Mayland. Durch Wirckung – Andencken und Verehrung Hiervon in Deutschland keine Spur*[26]. Wir werden sehen, in wie merkwürdiger Weise dieses Gedankenmotiv sich in der pragmatischen Ausgestaltung von Mignons Vorgeschichte auswirkte.

Der zweite Punkt betrifft das innerste Wesen von Palladios Baukunst selber. Sie hat für Goethe durchaus ideellen Charakter. *Palladio war so von der Existenz der Alten durchdrungen und fühlte die Kleinheit und Enge seiner Zeit, in die er gekommen war, wie ein groser Mensch, der sich nicht hingeben, sondern das Ubrige soviel als möglich nach seinen edlen Begriffen umbilden will*[27]. In Venedig kehrt er immer wieder zu der Carità zurück, *zu den großen Gedancken des Palladio wallfahrtend*[28]. Und mit deutlichem Anklang an die neuplatonische Wendung in Raphaels berühmtem Brief an den Grafen von Castiglione (*io mi servo di certa idea che mi viene al mente*) sagt er von Palladio: *so hat er das große Bild was er in der Seele hatte auch dahin gebracht wo es nicht ganz paßte, wo er es zerstücken und verstümmeln mußte*[29]. Aber, schon diese Stelle impliziert es: die großen Gedanken können sich in der dürftigen Zeit nur in artifizieller Weise

Meyer vom 30. Dezember desselben Jahres handelt über die beiden Erstgenannten und eingehender über Palladio. Acht Wochen vorher hatte Goethe die Werke von Serlio und Vincenzo Scamozzi aus der Bibliothek entliehen. (Elise von Keudell, Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek, Weimar 1931, S. 11.) Von Keudell verzeichnet zwar keine Entleihung des Palladiowerks, aber vielleicht hat Goethe es bevorzugt, das sehr umfangreiche Werk in der Bibliothek selbst zu benutzen. Hierfür spricht die Intensität seines damaligen Palladiostudiums, die hervorgeht sowohl aus dem Aufsatz *Baukunst* vom Ende des Jahres 1795 (s. u.) wie aus dem genannten Brief an Heinrich Meyer: *Je mehr man den Palladio studiert, je unbegreiflicher wird einem das Genie, die Meisterschaft, der Reichtum, die Versatilität und Grazie dieses Mannes.*

[24] Brief an Schiller vom 25. 10. 1795.

[25] W. A. III, 1, S. 223.

[26] W. A. I, 34, II, S. 238

[27] W. A. III, 1, S. 257.

[28] ib., S. 292.

[29] ib., S. 268.

in Wirklichkeit umsetzen. Die Idealität dieser Baukunst verwirklicht sich als Artistik. Goethe blickt tiefer als diejenigen, die Palladio einfach als regelrechten und regelgerechten Fortsetzer der hellenischen Antike verstanden hatten; er sieht die Kluft zwischen der organisch gewachsenen griechischen Baukunst und der artistischen Gewaltsamkeit der modernen Nachfolge. Er vergegenwärtigt sich das Widersprüchliche der Anwendung der Säulenordnungen in der bürgerlichen Baukunst, der Verbindung von Säulen und Mauern. Aber er nimmt diese Artistik in Schutz. Palladio mache vergessen, *daß es Ungeheuer sind*, die so zustandekommen. *Es ist würcklich etwas göttliches in seinen Anlagen, völlig die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein drittes bildet das uns bezaubert*[30]. (Später präzisiert die *Italienische Reise*: *. . . ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert.*) Diese wesentliche Einsicht, so klar formuliert schon am Tage der Ankunft in Vicenza nach wenigstündiger Autopsie, wird ausgearbeitet und ab ovo begründet in der höchst bedeutenden Abhandlung *Baukunst* vom Ende des Jahres 1795[31]. Von der Lehre der Proportionen, deren Notwendigkeit nicht visueller sondern motorischer Art sei und auf dem *Sinn der mechanischen Bewegung des menschlichen Körpers* fuße, findet ein ebenso origineller wie folgerichtiger Übergang statt zum Begriff der *Fiktion*, welche dadurch entstehe, daß die Baukunst die Eigenschaften eines Materials zum Schein auf das andere überträgt. (Nachahmung der Holzbaukunst bei allen Säulenordnungen; dies schon ausgearbeitet in dem Aufsatz *Baukunst* vom Jahre 1789.) Die Fiktion gehöre zum *poetischen Teil der Baukunst*; vergleiche oben *die Force des großen Dichters*! – Eine *doppelte Fiktion* entstehe nun durch die Übertragung der Säulenordnungen von Tempeln und öffentlichen Gebäuden auf Privatwohnungen. Aber auch diesen potenzierten Schein nimmt Goethe in Schutz, natürlich nicht wenig ad maiorem gloriam seines Lieblings Palladio. *Hierinne hat niemand den Palladio übertroffen, er hat sich in dieser Laufbahn am freiesten bewegt, und wenn er ihre Grenzen überschritt, so verzeiht man ihm doch immer, was man an ihm tadelt. Diese Lehre von der Fiktion, von ihren geistigen Gesetzen ist nötig, um gewissen Puristen zu begegnen, die auch in der Baukunst gern alles zu Prosa machen möchten*[32].

Im Grunde handelt es sich hier um nichts weniger als den Kardinalpunkt von Goethes und Schillers klassischer Schönheitslehre, nämlich um die Autonomie des ästhetischen Scheins und um den hierauf fußenden fundamentalen Unterschied zwischen Natur und Kunst. In Italien war diese Autonomie Goethe zum großen Erlebnis geworden. Nicht nur auf dem Gebiete der Architektur. Ganz zu diesem Thema gehören z. B. die Argumente, womit Goethe 1788 die vielgescholtene Darstellung von Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer verteidigt. Diese Darstellungsform habe ihm ein *noch unbekanntes Vergnügen* ver-

[30] ib., S. 214.
[31] W. A. I, 47, S. 67–76.
[32] ib., S. 72.

Andrea Palladio. Villa Rotonda bei Vicenza
(Photographische Aufnahme aus dem Besitz des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg)

schafft, weil sie keine naturalistische Wirklichkeitssuggestion aufkommen lasse, weil der Zuschauer sich der Kunst-Illusion bewußt bleibe. *Ich dachte der Ursache nach und glaube sie darin gefunden zu haben: daß bei einer solchen Vorstellung der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst immer lebhaft blieb und durch das geschickte Spiel nur eine Art von selbstbewußter Illusion hervorgebracht wurde.* Und er faßt zusammen: *man empfand hier das Vergnügen, nicht die Sache selbst, sondern ihre Nachahmung zu sehen, nicht durch Natur, sondern durch Kunst unterhalten zu werden*[33]. – Die Einsicht, die Goethe sich in Italien durch anschauendes Erleben zu eigen gemacht, hat Schiller in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* transzendental begründet. Im berühmten 26. Brief statuiert er den Begriff des jenseits von Wahrheit und Lüge liegenden ästhetischen Scheins. Nach zwei Seiten wird der Begriff scharf abgegrenzt. Erstens hat der ästhetische Schein mit dem wertnegativen logischen oder moralischen Schein nur den Namen gemein: *Nur der erste ist Spiel, da der letzte bloß Betrug ist.* Zweitens ist er durch eine Kluft von dem *wirklichen Dasein* der Natur getrennt. *Da alles wirkliche Dasein von der Natur, als einer fremden Macht, aller Schein aber ursprünglich von dem Menschen, als vorstellendem Subjekt, sich herschreibt, so bedient er sich bloß seines absoluten Eigentumsrechts, wenn er den Schein von dem Wesen zurücknimmt und mit demselben nach eignen Gesetzen schaltet.* Goethe hatte fürwahr das Recht, das ästhetische Hauptwerk des Freundes als einen seiner Natur *analogen Trank* zu genießen! Er fühlt sich durch dasselbe bestätigt, *und wie sollte es anders sein, da ich das was ich für Recht seit langer Zeit erkannte, was ich theils lebte, theils zu leben wünschte, auf eine so zusammenhängende und edle Weise vorgetragen fand?*[34] Auf verschiedenen Wegen waren beide Dichter zum Begriff einer positiven Schein-Wahrheit der Kunst gelangt, die sowohl von der logisch-moralischen Wahrheit wie von der Naturwahrheit grundverschieden ist[35]. Wir halten fest: die Autonomie des ästhetischen Scheins war Goethe in Italien zuerst an Palladio aufgegangen. Was hat dieser Sachverhalt für das Sinngefüge von Mignons Vorgeschichte zu bedeuten?

III.

Goethe hat bekanntlich diese Vorgeschichte schließlich doch nicht in die Gegend von Vicenza, sondern an die Ufer des Lago Maggiore verlegt. Aber er hat die vicentinische Villa dorthin verpflanzt. Deutlich geht dies hervor aus der epischen Adaptierung der Mittelstrophe von Mignons Italienlied: *Meistenteils, wenn sie* [Mignon] *zurückkehrte, setzte sie sich unter die Säulen des Portals vor einem Landhause in der Nachbarschaft; man suchte sie nicht mehr, man erwartete*

[33] J. A. 36, S. 136 und 138.

[34] Brief an Schiller vom 26. 10. 1794.

[35] Diese Einsicht behauptet sich bis in Goethes Alter. Noch 1824 spricht er in negativem Sinne von der deutschen Gemütsart, *die aus der Hand des Poeten alles für bar Geld nahm, was doch eigentlich nur als Einlösungs- und Antizipationsschein sollte angesehen werden.* (*Über die Parodie bei den Alten*, J. A. 37, S. 290.) Dasselbe Bild in poetischer Verwendung im 2. Teil des *Faust*, V. 5582ff. Zum Begriff der Illusion bei Goethe vgl. Walzels Einleitung, J. A. 36, S. LXVf.

sie. Dort schien sie auf den Stufen auszuruhen, dann lief sie in den großen Saal, besah die Statuen, und wenn man sie nicht besonders aufhielt, eilte sie nach Hause. Portal und Freitreppe sind als palladianische Elemente hinzugekommen. Ähnlich das Aquarell in den *Wanderjahren* 2, 7: *Unter dem hohen Portal des herrlichen Landhauses stand sie, nachdenklich die Statuen der Vorhalle betrachtend.* Viel merkwürdiger als diese Adaptierungen ist es aber, daß eine ganz bestimmte Palladiovilla, oder besser noch eine ganz bestimmte Einzelheit derselben, Goethes erzählerische Phantasie in Gang gesetzt und Wichtiges zur Ausgestaltung der Fabel des achten Buches beigetragen hat!

Bei der Vollendung der *Lehrjahre* stand der Dichter vor der schwierigen Aufgabe, den komplizierten pragmatischen Nexus der Romanhandlung in all seinen Teilen zur Stimmigkeit zu bringen. Darauf zielt sein Stoßseufzer im Brief an Schiller vom 29. November 1795: *Die Forderungen, wozu der Leser durch die ersten Theile berechtigt wird, sind wirklich, der Materie und Form nach, ungeheuer. Man sieht selten eher, wie viel man schuldig ist, als bis man wirklich einmal reine Wirthschaft machen und bezahlen will.* Auch *der Materie nach* muß der Dichter also jetzt für die Zeche aufkommen! Gilt dies für die zwei letzten Bücher im allgemeinen, so doch ganz im besonderen für die im achten Buch eingelegte Vorgeschichte, die das Geheimnis der Herkunft Mignons und des Harfners lüften soll. Diese Vorgeschichte hat funktionell bedingten, wesentlich ätiologischen Charakter, sie soll dazu dienen, das seltsame Wesen und Schicksal der beiden geheimnisvollen Gestalten zu „erklären". Die Konzeption einer solchen ätiologischen Erzählung bewegt sich naturgemäß in doppelter Richtung, erst von der Erzählgegenwart aus zurück in die Vergangenheit bis zu einem bestimmten Ausgangspunkt, dann von diesem festen Punkt aus zurück zur Gegenwart. In unserm Fall umfaßt der konzeptionelle Weg in die Vergangenheit deutlich zwei Etappen. Das erste ätiologische Moment ist der Inzest, die Geschwisterliebe Speratas und Augustins, aus der Mignon geboren wird[36]. Damit ist es aber nicht getan. Wie erklärt es sich, daß Bruder und Schwester nicht um ihre Blutsverwandtschaft wissen? Goethe verzichtet auf Verwendung der bequemen Motivierungsmittel, die vom spätgriechischen Roman her allenthalben in der Roman- und Novellenliteratur zum Greifen bereit lagen: Schiffbrüche und Entführungen, Verkleidungen und Verwechslungen. Statt einer abenteuerlichen sucht er eine psychologische Motivierung. Er findet sie – dies also das zweite ätiologische Moment – in der charakterlich bedingten Schrulle eines pathologisch angehauchten, starren und autoritätssüchtigen Vaters, der aus Furcht, sich vor der Welt lächerlich zu machen, die gesetzmäßige aber seines Erachtens zu späte Frucht seiner Liebe zum eignen Weibe verheimlicht.

[36] Vgl. Gustav Cohen, Mignon, Jb. G. G. 7 (1920), S. 144: „Man darf die Frage für berechtigt halten, ob Goethe sie [die Vorgeschichte] überhaupt gebracht haben würde, wenn es für ihn nicht von zwingender Bedeutung gewesen wäre, die Entstehung der Mignon auf einen Inzest zwischen nächsten Blutsverwandten zurückzuführen; daneben scheint es ihm wichtig gewesen zu sein, in ihren Eltern vornehme Charaktere darzustellen."

Der Erlebniskeim nun, aus welchem dem Dichter die schroffe Gestalt von Mignons Großvater erwuchs, ist gegeben in der lateinischen Inschrift auf den vier Giebelseiten der Villa Rotonda. Goethe hatte sie am 21. September 1786 im Tagebuch für Charlotte aufgezeichnet, und er schloß sie später auch seiner Beschreibung der Villa in der *Italienischen Reise* an. Dort heißt es: . . . *die Absicht des Besitzers ist vollkommen erreicht, der ein großes Fideikommißgut und zugleich ein sinnliches Denkmal seines Vermögens hinterlassen wollte.* [. . .] *dabei überschaut man die weiten Besitzungen, welche Marchese Capra unzertrennt bei seiner Familie erhalten wollte. Die Inschriften der vier Giebelseiten, die zusammen eine ganze ausmachen, verdienen wohl aufgezeichnet zu werden:*

Marcus Capra Gabrielis filius
qui aedes has
arctissimo primogenitorae gradui subjecit
una cum omnibus
censibus agris vallibus et collibus
citra viam magnam
memoriae perpetuae mandans haec
dum sustinet ac abstinet[37].

Der Schluß besonders ist seltsam genug: ein Mann, dem so viel Vermögen und Wille zu gebote stand, fühlt noch, daß er dulden und entbehren müsse. Das kann man mit geringerm Aufwand lernen. Im Tagebuch für die Freundin hatte es geheißen: *Das Ganze, besonders der Schluß ein herrlicher Text zu künftigen Unterredungen.* Zu diesen Unterredungen wird es wohl nicht gekommen sein, aber in andrer Weise hat die Inschrift in ihm weitergewirkt. Und daß die Aufzeichnung ihm 1795 zur Zeit der Konzeption des letzten Buches wieder unter die Augen kam, haben wir oben wahrscheinlich gemacht. Was ihm an jenem Septembertage in Vicenza zum integrierenden Erlebnis geworden war, ist wohl der schroffe Gegensatz zwischen der heiteren Schönheit der herrlichen Villa und dem lachenden Reichtum des ganzen Besitztums einerseits, und dem *seltsamen* Schluß der Inschrift, der stoischen Maxime „sustine et abstine", deren Adaptierung (*dum sustinet et abstinet*) eher verbissen denn als gelöste Lebensweisheit wirkt. Der Kommentar in der *Italienischen Reise* klingt leicht ironisch. Auch die rigorose Form, worin das in der Inschrift festgelegte Fideikommiß die Villa samt dem ganzen Besitztum nur dem jeweils Erstgeborenen zuweist (*arctissimo . . . gradui subjecit* etc.), wirkt dazu mit, daß ihm jener Marchese Capra aus längst vergangener Zeit als ein absonderlich schroffer Charakter lebendig wird.

Auf den geheimnisvollen Kreuz- und Querwegen der erzählerischen Imagina-

[37] Der Kommentar der Jub.-Ausg. gibt folgende Übersetzung: „Marcus Capra, Gabriels Sohn, der dieses Gebäude dem engsten Erstgeburtsgrade unterstellt hat, zugleich mit allen Einkünften, Feldern, Tälern und Hügeln diesseits der großen Straße [nämlich nach Venedig], dem ewigen Gedächtnis dieses befehlend, während er selbst duldet und Enthaltsamkeit übt."

tion erwächst ihm nun aus diesem Erlebniskeim die Romangestalt jenes Marchese Cipriani, dessen Wunderlichkeit letzten Endes den Inzest verursacht, aus dem sein Enkelkind Mignon geboren wird. Die Gleichheit des adligen Titels und der entfernte Gleichklang der Namen Capra–Cipriani werden nicht ganz zufällig sein. Und das Charakterbild, das der Sohn dieses Marchese nach Mignons Tod von ihm entwirft, läßt keinen Zweifel an der Richtigkeit dieses Sachverhalts bestehen. Nachdem zuerst die *unbestechliche Folge* und die feste *Schrittmäßigkeit* all seiner Handlungen geschildert worden, fährt die Aufzeichnung fort: *Seine mäßigsten Forderungen wurden übertrieben durch seine Strenge, und er konnte nie zum Genuß gelangen, weil nichts auf die Weise entstand, wie er sich's gedacht hatte. Ich habe ihn in dem Augenblick, da er einen Palast bauete, einen Garten anlegte, ein großes neues Gut in der schönsten Lage erwarb, innerlich mit dem ernstesten Inngrimm überzeugt gesehen, das Schicksal habe ihn verdammt, enthaltsam zu sein und zu dulden. In seinen Äußerungen beobachtete er die größte Würde; wenn er scherzte, zeigte er nur die Überlegenheit seines Verstandes; es war ihm unerträglich, getadelt zu werden, und ich habe ihn nur einmal in meinem Leben ganz außer aller Fassung gesehen, da er hörte, daß man von einer seiner Anstalten wie von etwas Lächerlichem sprach. In eben diesem Geiste hatte er über seine Kinder und sein Vermögen disponiert. Mein ältester Bruder ward als ein Mann erzogen, der künftig große Güter zu erhoffen hatte; ich sollte den geistlichen Stand ergreifen, und der Jüngste Soldat werden.* Die Entsprechungen sind so deutlich, daß es sich erübrigt, sie noch einmal einzeln hervorzuheben[38]. Der Marchese Capra „ist" (mutatis mutandis: in der Weise der Dichtung!) der schuldhafte Großvater Mignons, das *Landhaus in der Nachbarschaft* „ist" die Villa Rotonda; und wohl darf Mignon, so die aposteriorische Adaptierung, von sich selber singen: *Und Marmorbilder stehn und sehn mich an: Was hat man dir, du armes Kind, getan?* Im Zusammenhang mit diesem Sprung der Erzählimagination vom 16. ins 18. Jahrhundert ist es von Interesse, daß Goethe 1786 und 1795/96 die *Durchwirkung* von Palladios Baukunst bis in die Gegenwart so stark betonte, daß er die palladianische Villa als zeitlose Gegenwart erlebte (s. o.)! – Der Kreis der pragmatischen Auswirkung läßt sich indessen noch weiter ziehen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der junge Marchese, der so reichlich unvermittelt erst im achten Buch in die Romanhandlung eintritt, auch im Sinne erzählerischer Erfindung der Sohn seines Vaters ist, m. a. W. daß Goethe diese Gestalt nur als Verbindungsfigur zwischen der schon konzipierten Vorgeschichte und der Haupthandlung ins Leben gerufen hat. Es ist symptomatisch, daß Schiller, der unbestechliche Kritiker des Romanmanuskripts, gerade hier eine Schwäche der Motivierung empfindet und ausspricht, indem er scharfsinnig äußere *Notdurft* und

[38] Nur sei noch betont, daß Goethe sich offenbar auch über den wirtschaftlichen Aspekt der palladianischen Villen Gedanken gemacht hat. Aufzeichnung zur Vorbereitung der zweiten italienischen Reise: *Bewirtschaftung in verschiednen Gegenden. Eintheilung der Besitzungen. Eigenthümer. Pächter. Bedingungen.* [...] *Wirthschafts Gebäude. Landh. des Palladio in Ökonomischer Rücksicht.* (W. A. I, 34, II, S. 158.)

innere *Notwendigkeit* unterscheidet. Er schreibt am 2. Juli 1796: *Gern hätte ich die Erscheinung des Marchese in der Familie noch durch etwas Anders als durch seine Kunstliebhaberei motivirt gesehen. Er ist gar zu unentbehrlich zur Entwicklung, und die Nothdurft seiner Dazwischenkunft könnte leicht stärker als die innere Nothwendigkeit derselben in die Augen fallen.* Und mit sehr urbaner Wendung fährt er fort: *Sie haben durch die Organisation des übrigen Ganzen den Leser selbst verwöhnt und ihn zu strengeren Forderungen berechtigt, als man bei Romanen gewöhnlich mitbringen darf. Wäre nicht aus diesem Marchese eine alte Bekanntschaft des Lothario oder des Oheims zu machen und seine Herreise selbst mehr in's Ganze zu verflechten?* Goethe hat diesen Rat befolgt, er schreibt am 9. Juli an den Freund: *Der Marchese wird früher erwähnt, als Freund des Oheims*, und Schiller zeigt sich in seinem Brief vom 19. Oktober durch diese Lösung befriedigt. Dennoch kann kein Zweifel darüber bestehen, daß auch in der Endform das Auftreten des Marchese etwas unorganisch wirkt.

Zwei in die südliche Landschaft aufgenommene Kunstdenkmäler werden in der Vorgeschichte sichtbar: das antik-heitere palladianische Landhaus, und, als Wahrzeichen religiöser Inbrunst, die barocke Kolossalstatue des heiligen Karl Borromäus vom Jahre 1697 am südlichen Ende des Lago Maggiore. In welcher symbolischen Konstellation stehen diese Kunstdenkmäler, was haben sie im Sinngefüge der Erzählung zu bedeuten? Der höchst navrante Gegensatz, auf dem die Vorgeschichte sich aufbaut, ist der Konflikt zwischen der ewigen Unschuld der Natur und der ephemeren und schuldhaften menschlichen Verblendung. Die Natur wird durch Priesterwahn und Aberglauben vergewaltigt; nicht jene ist, sondern diese sind schuld am furchtbaren Schicksal Mignons und ihrer Eltern. Schiller findet die gültige Formel: *Wie schön gedacht ist es, daß Sie das praktisch Ungeheure, das furchtbar Pathetische im Schicksal Mignons und des Harfenspielers von dem theoretisch Ungeheuren, von den Mißgeburten des Verstandes ableiten, so daß der reinen und gesunden Natur nichts dadurch aufgebürdet wird. Nur im Schoß des dummen Aberglaubens werden diese monstrosen Schicksale ausgeheckt, die Mignon und den Harfenspieler verfolgen*[39]. Ganz eindeutig auf der Seite des religiösen Wahnes steht als Sinnbild die barocke Heiligenstatue. Wo umgekehrt der gepeinigte Augustin leidenschaftlich *die gütige Natur* gegen den Menschenwahn ausspielt, erscheint in paraphrastischer Umformung die Naturvision der ersten Strophe des Mignonliedes wieder. *Begegnet uns*, ruft er aus, *unter jenen Cypressen, die ihre ernsthaften Gipfel gen Himmel wenden, besucht uns an jenen Spalieren, wo die Citronen und Pomeranzen neben uns blühn, wo die zierliche Myrte uns ihre zarten Blumen darreicht, und dann wagt es, uns mit euren trüben, grauen, von Menschen gesponnenen Netzen zu ängstigen!*

Es ist die unseligste Verschlingung von Menschenwahn und Naturtrieb, die Mignon das Dasein verleiht und ihr Schicksal bestimmt. Aber dieses beladene Geschöpf ist zugleich die Trägerin des musischen Segens. Sie, der *anmutige Schein-*

[39] Brief an Goethe vom 2. 7. 1796.

knabe[40], hat kraft ihres eingeborenen Wesens Anteil am heitern Reich des ästhetischen Scheins. Müde von ihren Wegen und Sprüngen, findet sie eine Zuflucht unter den Säulen des Portals des Landhauses, das uns gegen die dunkle Folie der grauenhaften Geschehnisse wie eine selige Insel erscheint. Seligkeit aber nicht der Natur, sondern der Kunst, deren autonome Schein-Wahrheit, im Goethisch-Schillerschen Sinne, jenseits des Gegensatzes von Naturwahrheit und Menschenwahn liegt. Wir verstehen es als sinnvoll, daß der Dichter sich dieses Landhaus als eine Schöpfung Palladios gedacht hat. Denn dies hatte Goethe in Vicenza an Palladio erlebt: es ist die göttliche Kraft des Künstlers, daß er *aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert.*

[40] *Wanderjahre* 2, 7.

Zur Entstehung und Datierung einiger Faust-Szenen um 1800.

Von

Momme Mommsen (Berlin).

1. Vorspiel auf dem Theater.

Die Betrachtungen O. Seidlins in Band 46 dieser Zeitschrift: „Ist das 'Vorspiel auf dem Theater' ein Vorspiel zum 'Faust'?" haben auch das Problem der Datierung dieser ersten *Faust*-Szene aufs neue interessant werden lassen. Während die *Faust*-Forschung im allgemeinen die Entstehung des *Vorspiels* für 1797 ansetzte, macht Seidlin den überraschenden Vorschlag: es als ursprünglich zur Goetheschen *Zauberflöte* gehörig Ende 1795 oder Anfang 1796 entstanden anzunehmen. Nach Lage der Dinge muß es begrüßt werden, daß die traditionelle Datierungsthese als nicht länger verpflichtend angesehen wurde, da ihr durchaus die hinreichende Begründung fehlt. Zusammenklänge des *Vorspiels* mit der Goetheschen *Zauberflöte* wird man schwerlich abstreiten können, sie lassen sich aber m. E. noch auf andere Weise erklären, als es durch Seidlin geschah. Goethe hat sich ein zweites Mal mit dem Opernsujet befaßt, zwar kurz aber sehr intensiv: im Jahre 1798. Von dieser Beschäftigung her ein Einfließen von Reminiszenzen in gewisse Verse des *Vorspiels* anzunehmen, wird als das Nächstliegende erscheinen, um so mehr wenn man erkennt, daß auch sonst eine Fülle von Indizien auf Entstehung des *Vorspiels* im Jahre 1798 schließen läßt. Das Jahr 1798 soll daraufhin in den folgenden Ausführungen genauer betrachtet werden. Unterzieht man nämlich auch die schon bekannten Argumente, die vielfach für die Stütze des Ansatzes 1797 vorgebracht worden sind, sorgfältiger Prüfung, so zeigt es sich, daß sie mit viel größerer Eindringlichkeit auf das Jahr 1798 verweisen.

In mancherlei Hinsicht verknüpft mit der Frage der Entstehung des *Vorspiels* ist die der Datierung des *Prologs im Himmel*. Auch der *Prolog* soll nach Ansicht namhafter *Faust*-Forscher 1797 entstanden sein. Für beide Szenen konnte die Riemer-Eckermannsche Chronologie[1] herangezogen werden, die durch die undeutliche Angabe: der „*Prolog*" (sic) sei in diesem Jahr entstanden, die Möglichkeit der Datierung 1797 für den *Prolog* sowohl wie für das *Vorspiel* offen ließ. Aber schon diese Ungenauigkeit der Angabe weist auf ein unsicheres Tasten Riemers und Eckermanns. Ich hoffe weiter unten genügend Beweise erbringen zu können, daß für den *Prolog im Himmel* 1797 nicht in Frage kommt. Wenn sich nun das gleiche für das *Vorspiel* zeigen läßt, so wird man annehmen dürfen, daß Riemer-Eckermann das Jahr 1797 lediglich aus den Umständen glaubten erschließen zu können, nicht auf Grund realer Unterlagen. Sie wußten, daß in diesem Jahr die erste positive Weiterarbeit am *Faust* einsetzte: da lag es nahe, eben die Anfangsszenen in dieses Jahr zu verlegen. Ein für uns verpflichtendes Moment ist in dieser vage vorgetragenen Behauptung nicht zu sehen.

Für die Annahme, das *Vorspiel* sei 1797 entstanden, wird vor allem als Grund

[1] Quartausgabe, Cotta 1836/37, II 2.

angeführt, daß es angeblich in „enger Berührung" mit der *Zueignung* stehe, von der man das Entstehungsdatum (24. Juni 1797) kennt[2]. Nun ist es mit dieser „engen Berührung" in Wirklichkeit nicht weit her. Zugegeben, daß manches in der *Zueignung* an die Worte des Dichters im *Vorspiel* erinnert, daß man, wenn man will, den Wunsch des letzteren nach Erneuerung seiner Jugend mit V. 7ff. der *Zueignung* zusammenhalten kann: gemeinsame Entstehungszeit notwendig zu begründen reichen diese Gleichklänge denn doch nicht hin. Es kann sogar zweifelhaft erscheinen, ob Goethe innerhalb desselben Werkes im gleichen Arbeitsgang sich bewußt zu solcher Wiederholung entschlossen hätte. Ein sehr erheblicher Unterschied zwischen *Zueignung* und *Vorspiel* muß aber hervorgehoben werden, und dieser fällt weit stärker ins Gewicht als alle „Berührung". In der *Zueignung* wirft Goethe einen Blick auf seine *Faust*-Dichtung, die vorhandene wie die noch zu schaffende, von innen her. Das entspricht ganz der Situation, in der er sich als Dichter befand, als er Juni 1797 nach langem Zögern die *Faust*-Papiere wieder vornimmt. Sein Inneres wird durch Erinnerungen angesprochen; gleichzeitig beginnt, ebenfalls zunächst ganz wesentlich im Innern, das Sinnen und Grübeln über die Fortführung (die Expositionssorgen etc.). Dem angemessen ist die innerliche Perspektive der *Zueignung*. Die Perspektive des *Vorspiels* steht dazu in vollständigem Gegensatz. Das *Vorspiel* kennzeichnet gerade ein bei Goethe erstaunlicher, ganz kühler Blick von außen auf seine Dichtung. Hier setzt er sich in Bezug auf solche Dinge wie Theatertechnik, Publikum, Schauspieler, Direktor, kurz mit jeder Wirkung, die auf das Außen geht. Daß eine solche Außenperspektive im Bereich des Möglichen gelegen haben soll, im Augenblick, wo Goethe tastend, unsicher, behutsam zum erstenmal seit langem Zeitraum und Zögern wieder die Probleme seines *Faust* auf sich zukommen läßt, muß bezweifelt werden. Das *Vorspiel* setzt eine ironische Grundhaltung voraus, die Möglichkeit, in freiem „romantischem" Spiel vom eigenen Dichten zu dichten. Es ist einigermaßen abwegig anzunehmen, daß Goethe seine Gedanken für derartiges frei hatte, als er sich noch beim ersten Wiederbeginn der *Faust*-Arbeit einem Berg von Schwierigkeiten gegenüber sah. Zu einer solchen ironischen Haltung gehörte bereits ein gewisser Abstand, eine gewisse Zuversicht und Wegsicherheit, ein Vertrauen, sollte man meinen, auf bereits Fertiggestelltes an Szenen und Entwürfen. Das *Vorspiel* in das Jahr 1797 datieren hieße Goethe zumuten, sein Dichten am *Faust* von außen statt von innen begonnen zu haben, von der Peripherie statt vom Zentrum. So aber wird schwerlich überhaupt ein Dichter verfahren, am wenigsten Goethe in seiner damaligen Situation: das bezeugt gerade die ganz aus der Innenperspektive kommende *Zueignung*.

Der Gegensatz zwischen *Zueignung* und *Vorspiel* erscheint also viel zu groß und grundsätzlich, als daß etwaige „Berührungs"-Punkte für Paralleldatierung

[2] E. Schmidt, Jub.-Ausg. 13, 266. – Auch Gräf stellt das *Vorspiel* aus „inneren Gründen" in die Nähe der *Zueignung*, Juni 1797 (II 2, S. 63), bemerkt aber, es könne „sehr wohl auch in den folgenden Jahren gedichtet sein" (er sagt nicht 1798, was gegenüber Seidlin, a. O. S. 307, betont werden muß).

entscheiden könnten. Wir können nun durch Beobachtung einer Reihe von Einzelheiten die Datierungsfrage einer plausibleren Lösung näherbringen. Zum Ausgang nehmen wir das bekannte (218ff.):

(Direktor) *Was hilft es viel von Stimmung reden?*
Dem Zaudernden erscheint sie nie.
Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So commandirt die Poesie.

Die neueren *Faust*-Kommentatoren pflegen es nicht zu unterlassen, bei Gelegenheit dieser Verse auf das häufige *Reden* von *Stimmung* hinzuweisen, das sich im Briefwechsel Goethe – Schiller findet. Die hierher zielenden Beobachtungen gehen vor allem zurück auf einen Anstoß, den Georg Wentzel in seinen „Analecta Faustiana" (1888) gab. Wentzel sah überhaupt die Notwendigkeit, Goethes und Schillers Briefe für die Frage der *Faust*-Entstehung zu verwerten, ging jedoch selbst noch in dieser Richtung recht oberflächlich zu Werke. So suchte er mit wirklich nur einer Handvoll Zitate, in denen von besagter *Stimmung* die Rede war, willkürlich aus dem Jahr 1797 herausgegriffen, zu beweisen, das *Vorspiel* sei in diesem Jahr entstanden. Das wurde z. T. von der *Faust*-Forschung aufgegriffen. Nun weiß jeder, der den Goethe-Schillerschen Briefwechsel mit einiger Aufmerksamkeit gelesen hat, daß beide Dichter außerordentlich häufig von ihrer *Stimmung* berichten, die sie zu ihrem jeweiligen Produzieren herbeiwünschen, entbehren oder auch in günstiger Stunde besitzen. Es zieht sich das wie ein festes Thema durch die Briefe, nun aber nicht etwa nur im Jahre 1797, sondern eine ganze Reihe von Jahren lang. Will man daraus überhaupt im Bezug auf obige Stelle des *Vorspiels* eine chronologische Vermutung aussprechen, so ist das erste, was man tun muß, daß man sich Rechenschaft gibt, in welcher Zeit das Wort *Stimmung* in den Briefen am häufigsten auftaucht, und daß man sich ferner fragt, ob zu irgendeinem Zeitpunkt sich etwa eine besondere Steigerung feststellen läßt. Ich gebe nun in tabellarischer Übersicht eine Aufstellung, wie oft nach meiner Zählung das Wort *Stimmung* jeweils in den Jahren 1795–1799 auftritt. (Ab 1800 ist kein Vergleich mehr möglich, da die briefliche Mitteilung seit Schillers Übersiedelung nach Weimar bekanntlich einschrumpft.) Die eingeklammerten Ziffern bedeuten dabei das Auftreten des Wortes in anderer Bedeutung als der präzisen der „poetischen" Stimmung (d. h. Stimmung eines Gedichts, eines Volkes etc.).

	Sch	G
1795	1	3
1796	3 (1)	5
1797	17 (5)	11 (7)
1798	25 (13)	20
1799	12 (1)	5 (4)
	58 (20)	44 (11)

Gegenüber anderen Briefpartnern erwähnt Goethe das Wort *Stimmung* 1797 3(2)mal, 1798 3(1)mal, 1799 2mal. Man sieht aus der Tabelle deutlich, wie in der Goethe-Schillerschen Korrespondenz der Schwerpunkt nicht bei 1797 liegt, sondern bei 1798. Das Jahr 1797 läßt eine Art Vorbereitung, 1799 ein Abflauen erkennen.

Das Jahr 1798 bekommt aber noch einen besonderen Akzent dadurch, daß Goethe hier zu einem bestimmten Zeitpunkt durch einen zufälligen Anlaß bewegt wird, über Wesen und Bedeutung der *Stimmung* beim dichterischen Arbeiten eigens zu reflektieren. Diese Reflexion findet nun gleichfalls ihren Niederschlag im Briefwechsel mit Schiller, was im Zusammenhang mit unserer Betrachtung als ein wichtiges Ereignis angesehen werden muß. Denn damit rückt die bis dahin gewissermaßen naive Gepflogenheit beider Dichter, von ihrer Stimmung zu sprechen, auf einmal ins helle Licht der Abstraktion. Um den Unterschied in aller Deutlichkeit vor Augen zu führen, seien zunächst zwei Briefe von 1798 angeführt als Beispiele der üblichen naiven Äußerung. Am 4. Mai spricht Schiller nicht weniger als viermal in einem einzigen Schreiben von *Stimmung*: *Ifland . . . Daher würde er mir, für die Tragödie, kaum eine poetische Stimmung geben können . . . Wallenstein . . . diese eilfertige und auf einen äußern Zweck gerichtete Art zu arbeiten würde mir die reine Stimmung für eine ruhige Ausführung verderben . . . Ich denke daher, meinen Gang frey und ohne bestimmte Theaterrücksichten fortzusetzen und mir wo möglich die Stimmung zu bewahren . . . Es wäre wohl nicht übel, wenn wir bey Ihrem nächsten Hierseyn den Homer zusammen läsen. Die schöne Stimmung nicht zu rechnen, die Ihnen das zu Ihrer Arbeit gäbe* etc. Goethe am 9. Mai an Schiller: *Es ist übrigens für unser einen mit der Gesellschaft immer eine traurige Sache, man erfährt was aber man lernt nichts, und was wir am meisten, ja einzig brauchen: Stimmung wird nicht gegeben, vielmehr zerstört.* – Nun dagegen der Brief Goethes vom 6. September 1798, der, von einem Rencontre mit Jean Paul berichtend, in ganz anderer Weise von *Stimmung*, nämlich als von einem ins reflektierende Bewußtsein gerückten Begriff redet: *Ich habe in allen meinen Papieren herum gedacht und finde nichts womit ich Ihnen zum Almanach zu Hülfe kommen könnte. Noch zu der Voigtischen Hochzeit hatte ich ein Gedicht ganz disponirt, das leider nicht fertig ward, und selbst im Almanach würde es noch immer zur rechten Zeit kommen. Aber woher die Stimmung nehmen!?!? Denn da hat mir neulich Freund Richter ganz andere Lichter aufgesteckt, indem er mich versicherte (zwar freylich bescheidentlich, und in seiner Art sich auszudrücken), daß es mit der Stimmung Narrenspossen seyen, er brauche nur Caffe zu trinken, um so grade von heiler Haut, Sachen zu schreiben worüber die Christenheit sich entzücke. Dieses und seine fernere Versicherung: daß alles körperlich sey, lassen Sie uns künftig zu Herzen nehmen, da wir denn das Duplum und Triplum von Productionen wohl an das Tageslicht fördern werden.* Dazu Schillers bezeichnendes Echo (7. Sept. 1798): *Jetzt muß ich eilen, den kleinen Rest der guten Jahrszeit und meines Gartenauffenthalts für den Wallenstein zu benutzen, denn wenn ich meine Liebesscenen nicht schon fertig in die Stadt bringe, so möchte mir der Winter keine Stimmung dazu geben,*

da ich einmal nicht so glücklich bin, meine Begeisterung im Kaffe [!] *zu finden.* Goethes Auseinandersetzung mit Jean Paul hat etwa Ende August stattgefunden. Auch in Jean Pauls Briefen wird sie erwähnt, und zwar in einer Weise, die deutlich erkennen läßt, zu einer wie lebhaften Diskussion das Problem der *Stimmung* Anlaß gegeben haben muß. Jean Paul an Christian Otto (2. Sept.): *Er wird nach 4 Monaten den Faust vollenden; er sagt, er könne 6 Monate seine Arbeit voraussagen, weil er sich zu einer solchen Stimmung der Stimmung durch geistige und leibliche Diätetik vorbereite.*

Wenn man weiß und berücksichtigt, wie lebhaft Goethe auf zufällige Erlebnisse des Tages reagiert und wie leicht er sie in seine gleichzeitigen Produktionen einfließen lassen konnte, so sollte diese Auseinandersetzung mit Jean Paul über *Stimmung* als ein solches Erlebnis angesehen werden. Wenn irgendwo, so scheint mir hier – also Ende August 1798 – mit größter Wahrscheinlichkeit ein terminus post quem für die oben angeführten *Vorspiel*-Verse herauszublicken. Es kommt hinzu, daß ja auch das Moment des „Kommandierens der Poesie" in dem Gespräch mit Jean Paul (nach Goethes obigem Bericht) aufgetaucht ist. Da wird es nicht Zufall sein, wenn Goethe am 21. September 1798 Schiller ermahnt, seinerseits „Poesie zu kommandieren": *Wallenstein . . . Nehmen Sie Ihr ganzes Wollen zusammen um das Werk nur erst auf unser Theater zu schieben.* Am 25. Dezember 1798 beglückwünscht er den Freund *zu der abgenöthigten* [!] *Vollendung der Arbeit.* Kein Zufall auch wird es sein, wenn gerade jetzt in einem Brief Goethes an Meyer vom 26. September das Wort *Zaudern* auftaucht (vgl. *Vorspiel* V. 219) im Zusammenhang mit Schillers *Wallenstein*-Arbeit: *Schillern hoffe ich noch das Vorspiel zu entreißen, sein Zaudern und Schwanken geht über alle Begriffe.* In dem Brief an Schiller vom 25. Dezember heißt es entsprechend – nach dem Glückwunsch zur *abgenöthigten Vollendung* –: *Ich will Ihnen gar nicht leugnen daß mir in der letzten Zeit alle Hoffnung zu vergehen anfing. Bey der Art, wie Sie diese Jahre her den Wallenstein behandelt haben, ließ sich gar keine innere Ursache mehr denken, wodurch er fertig werden konnte, so wenig als das Wachs gerinnen kann so lange es in dem Feuer steht.*

Betrachten wir nun weiter die Partie des *Vorspiels*, bei der man an die *Zauberflöte* zu denken veranlaßt war (V. 231 ff.):

(Direktor) *Ihr wißt auf unsern deutschen Bühnen*
Probirt ein jeder was er mag;
Drum schonet mir an diesem Tag
Prospecte nicht und nicht Maschinen.
Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht,
Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Thier und Vögeln fehlt es nicht.
So schreitet in dem engen Breterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus . . .

Daß man bei dem hier genannten Detail von Bühnendekorationen und -effekten auch an die Schikanedersche *Zauberflöte* denken solle, wurde von der *Faust*-Forschung schon vorgeschlagen[3]. O. Seidlin weist nun darauf hin, daß Goethes Arbeit an seinem *Zweiten Teil* der *Zauberflöte* im Zusammenhang mit den obigen Versen stehen dürfte. Die Berechtigung dieses Hinweises – wenn auch nicht aller Konsequenzen, die Seidlin daran knüpft – wird man um so bereitwilliger zugeben, je genauer man sich vergegenwärtigt, in welchem Ausmaß Goethe hier Bühneneffekte verschwenderisch zum Einsatz zu bringen gedachte. Es ist ein wesentliches Kennzeichen der Goetheschen *Zauberflöte*, daß sie die Schikanedersche gerade dadurch in fast belustigender Weise zu überbieten versucht. In Goethes *Zweitem Teil* spielen in der Tat die im *Vorspiel* genannten Details noch weit mehr eine Rolle als in der Ur-*Zauberflöte*. So singt in der 1. Szene die Königin z. B.:

Strömet, Kometen,
Am Himmel hernieder!
Wandelnde Flammen
Begegnet euch wieder,
Leuchtet der hohen
Befriedigten Wuth!

Hierauf *Monostatos und das Chor*:

Siehe! Kometen
Sie steigen hernieder,
Wandelnde Flammen
Begegnen sich wieder,
Und von den Polen
Erhebt sich die Gluth.

In der anschließenden szenischen Bemerkung heißt es: *Indem ein Nordlicht* [!] *sich aus der Mitte verbreitet, steht die Königin wie in einer Glorie. In den Wolken kreuzen sich Kometen* [!], *Elmsfeuer* [!] *und Lichtballen* [!]. *Das Ganze muß durch Form und Farbe und geheime Symmetrie einen zwar grausenhaften, doch angenehmen Effect machen.* Monostatos spricht dann vom *Reich der Sonne*, von *der Sterne wilden Schlacht* [!]. Ich gebe weitere szenische Bemerkungen aus Goethes *Zauberflöte* im Auszug. Nach V. 213: *Wald und Fels* [!], *im Hintergrund eine Hütte, an der einen Seite derselben ein goldner Wasserfall* [!], *an der andern ein Vogelherd.* (Papageno und Papagena V. 286ff.: *Es klingen die Felsen, Sie singen einmal. So klangen, So sangen Der Wald sonst und der Saal.*) Nach V. 320: *Es erscheinen auf dem Felsen Hasen und Kaninchen* [!]. *Indessen sind auch die Löwen, Bären und Affen* [!] *angekommen und treten dem Papageno in Weg . . . Auf den Bäumen lassen sich Papageien* [!] *sehen.* Das Buffopaar wird in ein lebhaftes wirkliches Spiel mit den *Tieren* verwickelt: *Er hat indessen den Hasen nachgestellt und einen*

[3] Vgl. Witkowski zu 235–38.

erwischt und bringt ihn an den Löffeln hervor . . . Sie hat indessen das Garn zugeschlagen, in welchem man Vögel flattern sieht . . . Sie nimmt einen Vogel heraus und bringt ihn an den Flügeln hervor; etc. Nach V. 446: *Pamina . . . Das Kästchen wird gebracht. Sie will es, einer Vorbedeutung zufolge, der Sonne* [!] *widmen . . . Erdbeben . . .* Nach V. 711: *Unterirdisches Gewölbe . . . An zwei Pfeilern stehen gewaffnete Männer . . . Von ihnen gehen Ketten herab, woran die Löwen* [!] *gefesselt sind, die am Altare liegen . . . Die Löwen richten sich auf und gehen an der Kette hin und her.* Nach V. 746: *Decoration des Wassers und Feuers wie in der Zauberflöte . . . Die Wächter . . . Die Löwen schließen sich aufmerksam an sie an . . .*

Weit mehr als in der eigentlichen *Zauberflöte* – vom *Faust* zu schweigen – werden also hier, wie man sieht, Bühneneffekte *verschwendet*, wird im *engen Bretterhaus* mit den Mitteln der Ausstattung der *Kreis der Schöpfung* ausgeschritten. Hier *fehlt* es in drastischer Weise nicht an *Tier und Vögeln*. Wie aber werden wir uns das Verhältnis vom *Vorspiel* zur *Zweiten Zauberflöte* zu denken haben? Für Seidlins Annahme, daß es überhaupt ursprünglich zur Goetheschen *Zauberflöte* gehört habe, also 1795/96 entstanden sei, scheinen mir die Argumente nicht beweiskräftig zu sein[4]. Dagegen legt die Tatsache, daß Goethe sich im Mai 1798 aufs neue mit der Oper befaßte, die zwanglosere Vermutung nahe, daß unter noch frischem Gedächtnis an diese Beschäftigung die obigen Verse des *Vorspiels* 1798 verfaßt wurden. Wir hätten dann den üblichen Fall von Parallelklängen in zeitlich nahe liegenden Werken, und wir dürfen diesen Fall annehmen in Anbetracht einer Vielzahl sonstiger Momente, die das Jahr 1798 als das Entstehungsjahr des *Vorspiels* kennzeichnen. Eine Briefstelle beweist überdies, daß Goethe durch die Beschäftigung mit seiner *Zauberflöte* 1798 auch zu theoretischer Betrachtung über Theatralisches angeregt wurde, über das *Drama überhaupt* und die *Oper besonders* (an Schiller 12. Mai 1798): *Es war nicht uninteressant mich einige Tage mit der Zauberflöte abzugeben und die Arbeit, die ich vor drey Jahren angefangen hatte, wieder aufzunehmen und durchzukneten. Da ich nur handelnd denken kann, so habe ich dabey wieder recht artige Erfahrungen gemacht, die sich sowohl auf mein Subject als aufs Drama überhaupt, auf die Oper besonders und am besondersten auf das Stück beziehen. Es kann nicht schaden es endlich auch in Zeiten mittlerer Stimmung durchzuführen.* Gleichzeitige Reflexionen über Theaterbelange ähnlich dieser haben auch sonst ihre Spuren im *Vorspiel* hinterlassen. Hier scheinen doch die beim Opernschaffen gemachten *Erfahrungen* über die Bedeutung revueartiger Elemente für das *Drama überhaupt* Goethe zu den *Zauberflöten*-Versen des *Vorspiels* mit inspiriert zu haben.

Die *Faust*-Forschung hat stets anerkannt, daß Goethe, als er das *Vorspiel* schrieb, sich in einer Epoche besonderer Anteilnahme am Theater überhaupt befunden haben muß, daß sich hier der Theaterdirektor in ihm in mehr als gewöhn-

[4] Seidlins Beweisführung nimmt ihren Ausgang von dem Paralipomenon 10 (W. A.): *Seht mir nur ab wie man vor Leute tritt.* Ich habe an anderer Stelle – Jahrbuch „Goethe" 14/15 (1952/53), S. 342 – ausgeführt, daß dies Paralipomenon, wie es auch seine handschriftliche Überlieferung bestätigt, zur *Walpurgisnacht* gehört. Es kann uns also hier nicht helfen.

lichem Maße geregt habe. Um nun doch auch in dieser Richtung für das Jahr 1797 Argumente zu finden, hat man die brieflichen Berichte über Theatervorstellungen herangezogen, die Goethe von Süddeutschland (auf der Schweizerreise begriffen) nach Weimar und Jena sandte[5]. Aber was ist damit bewiesen? Goethe war als Theaterfachmann interessiert genug, um, wo er nur konnte, an fremden Bühnen neue Eindrücke zu sammeln, wir haben Berichte dieser Art auch von anderen Reisen (so von Italien, so von Leipzig Mai 1800). Wie ganz anders sieht es da im Jahre 1798 aus! Es lassen sich gleich drei Hauptereignisse aufzeigen, durch die Goethes Interesse am Theater, und zwar an seinem eigenen Weimarer Theater, in diesem Jahre in durchaus überdurchschnittlicher Weise beansprucht wurde: 1. Das Ifflandgastspiel (April/Mai 1798). 2. Der Theaterumbau Juli bis Oktober. 3. Die Aufführung von *Wallensteins Lager* am 12. Oktober.

Das Gastspiel Ifflands in Weimar war ein Theaterereignis ersten Ranges. Zelebritäten kamen zu ihm von auswärts gewallfahrtet. Goethe selbst erwartete es mit Spannung und verfolgte es mit größter Teilnahme, wie der Briefwechsel mit Schiller zeigt. Wir erfahren, was in unserem Zusammenhang von Wichtigkeit ist, daß Goethe dabei auch als Theaterdirektor nicht nur besondere Aktivität entfaltet, sondern auch einen speziellen Triumph gefeiert hat. An Schiller 28. April: *Übrigens darf ich wohl mit einigem Triumph bemerken daß ich, als Impresär, richtig gerechnet habe. Denn ohnerachtet der erhöhten Preise ist das Haus noch immer voller als das vorigemal gewesen, so daß wir, wenn es so fortgeht, diesmal auf die sieben Vorstellungen fast so viel als auf die vorigen vierzehen einnehmen. Sollte Schröder kommen, so kann man aufs doppelte gehen und selbst wenn Iffland künftig wieder kommen sollte, steigre ich wieder, denn das Geld wird immer noch wohlfeiler werden.* An Schiller am 2. Mai: *Das Publikum ist sich in seiner Assiduität ziemlich gleich. Die Anzahl schwankte bisher zwischen 380 und 430 und es läßt sich voraussehen daß wir keine so starke und keine so geringe Vorstellung haben werden als das vorige mal. Der erhöhte Preis hat nur einen gewissen Zirkel von Zuschauern eingeschlossen. Wir können mit der Einnahme zufrieden seyn und ich freue mich, über den ungläubigen Hofkammerrath gesiegt* [!] *zu haben.* Man sieht: Goethe hatte also das Ifflandgastspiel gegen einen gewissen Widerstand durchgesetzt und war erfolgreich geblieben in der Rolle des *Impresario*-Theaterdirektors. Eine andersgeartete Opposition gegen Iffland trat ihm aber noch von ganz anderer Seite entgegen: von seinem Freunde Schiller. Der Briefwechsel enthält zur Zeit des Gastspiels einen länger sich hinziehenden Disput beider Dichter über Ifflands schauspielerische Qualitäten. Diesen zu verfolgen, wird auch für uns von Interesse sein, denn man kann daraus erkennen, daß es die Persönlichkeit Ifflands war, die mit sehr großer Wahrscheinlichkeit für die Figur der *Lustigen Person* im *Vorspiel* Pate gestanden hat, was wiederum auch für die Datierungsfrage von einleuchtender Bedeutung ist.

Daß in der *Lustigen Person* nicht sowohl der Hanswurst Tieckscher Prägung

[5] Vgl. E. Schmidt a. O. S. 268; E. Geißler, Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht, Bd. 27, S. 678 ff

als der Schauspieler als solcher ganz allgemein verkörpert ist – als dritter für das Theater notwendiger Faktor neben Dichter und Direktor –, wurde von der *Faust*-Forschung z. T. durchaus erkannt[6]. Nur blieb dabei das Problem offen, warum der „Schauspieler" von Goethe gerade als *Lustige Person* bezeichnet wurde, da er übrigens *lustige* Züge verhältnismäßig wenige aufweist, im Ganzen einfach den Standpunkt eben des rollendurstigen Mimen vertritt. Wir müssen hier den Goethe-Schillerschen Briefwechsel eingehender befragen. In der Beilage des Briefs an Schiller vom 23. Dezember 1797 *Über epische und dramatische Dichtung* erörtert Goethe das Wesen des *Mimen* gegenüber dem Rhapsoden in einer Weise, die schon die Haltung der *Lustigen Person* vorklingen läßt, so daß man hier eine Art erster gedanklicher Grundlage für diese Figur erkennen darf. *Der Mime . . . er stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich Theil nehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten theile und sich selbst über ihn vergesse. Zwar wird auch er stufenweise zu Werke gehen, aber er kann viel lebhaftere Wirkungen wagen, weil bey sinnlicher Gegenwart auch sogar der stärkere Eindruck durch einen schwächern vertilgt werden kann. Der zuschauende Hörer muß von Rechtswegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst was erzählt wird muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden.* Schiller begrüßt in seinem Antwortschreiben die Gegenüberstellung Mime – Rhapsode als *glücklich gewähltes Mittel, um der Verschiedenheit beider Dichtarten beizukommen* (26. Dez. 1797). Er fügt dann einige Sätze hinzu, denen man es anmerkt, daß Goethe sie wohl im Gedächtnis behalten hatte, als er das *Vorspiel* schrieb: *Ich wüßte nicht, was einen bei einer dramatischen Ausarbeitung so streng in den Grenzen der Dichtart hielt, und wenn man daraus getreten, so sicher darein zurückführte, als eine möglichst lebhafte Vorstellung der wirklichen Repräsentation der Bretter, eines angefüllten und bunt gemischten Hauses* [!], *wodurch die affectvolle unruhige Erwartung, mithin das Gesetz des intensiven und rastlosen Fortschreitens und Bewegens einem so nahe gebracht wird.* Am 29. Dezember bekennt Schiller, eine gewisse Hoffnung auf die Oper zu setzen, weil in ihr besonders die Möglichkeit gegeben sei, mit dem tragischen Ernst (Schiller sagt hier: *Pathos*) ein *freieres Spiel* zu verknüpfen. Es berührt das Schillers in den *Briefen über die ästhetische Erziehung* ausgesprochene Lieblingsthese von dem Wert des *Spiels* in der Kunst. Hier schreibt Schiller: *Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes* [klingt hier nicht das *Laßt Phantasie, mit allen ihren Chören* etc. V. 86ff. des *Vorspiels* auf?] *das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte . . . Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schönern Empfängniß; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel.*

[6] Vgl. E. Geißler a. O.

weil die Musik es begleitet; etc. Goethe beantwortet das nicht ablehnend mit einem Hinweis auf Mozarts *Don Juan* (30. Dez.): *Ihre Hoffnung die Sie von der Oper hatten würden Sie neulich in Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben, dafür steht aber auch dieses Stück ganz isolirt und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas ähnliches vereitelt. Spiel*, ein *lustiges* Element im Rahmen der Tragödie – dies tritt hier als mögliche Höchstform des Tragischen in das Blickfeld Goethes, parallel zur gleichzeitigen Entwicklung im romantischen Drama. So wie Leporello aber im *Don Juan* dies *lustige* Element hineinbringt, so Mephistopheles im *Faust*. Schon hier ist zu ahnen, daß die *Lustige Person* im *Vorspiel* dies Element der Heiterkeit, die auch innerhalb der ernsten Tragödie vertreten sein muß, exponieren wird, daß es geradezu ihre wesentliche Aufgabe ist, durch ihr Auftreten dies Element zum Axiom zu erheben: für den *Faust*.

Der Gedankenaustausch über die *Oper* blieb bei Goethe haften. Am 31. Januar 1798 schreibt er an Schiller: *Gestern haben wir eine neue Oper gehört, Cimarosa zeigt sich in dieser Composition als einen vollendeten Meister, der Text ist nach Italiänischer Manier, und ich habe dabey die Bemerkung gemacht: wie es möglich wird daß das alberne, ja das absurde sich mit der höchsten ästhetischen Herrlichkeit der Musik so glücklich verbindet. Es geschieht dieses allein durch den Humor, denn dieser, selbst ohne poetisch zu seyn, ist eine Art von Poesie* [!] *und erhebt uns seiner Natur nach über den Gegenstand. Dafür hat der Deutsche so selten Sinn, weil ihn seine Philisterhaftigkeit jede Albernheit nur ästimiren läßt, die einen Schein von Empfindung oder Menschenverstand vor sich trägt.* Deutlicher zeichnet sich jetzt ab, wie sich bei Goethe die Tendenz festsetzt, gegen tüdesken Ernst zu opponieren, sofern er sich innerhalb der dramatischen Sphäre, im Geschmack am Theater äußert. Auf der Grundlage dieser Gedanken wird die *Lustige Person* dem Leser des *Faust* klarmachen, daß in diesem Goetheschen Werk nicht nur rigoroser Ernst – etwa um einer „Idee" willen – zu Worte kommt, sondern daß auch ein Element der *Lustigkeit*, des *Spiels* einverwoben ist, das mitgenossen werden soll. Schiller bestätigt Goethes Ansicht aufs kräftigste (2. Febr. 1798): *Ihre Bemerkung über die Oper hat mir die Ideen wieder zurückgerufen, worüber ich mich in meinen ästhetischen Briefen so sehr verbreitete. Es ist gewiß, daß dem ästhetischen, so wenig es auch die Leerheit vertragen kann, die Frivolität doch weit weniger widerspricht, als die Ernsthaftigkeit, und weil es dem Deutschen weit natürlicher ist, sich zu beschäftigen und zu bestimmen, als sich in Freiheit zu setzen, so hat man bei ihm schon etwas ästhetisches gewonnen, wenn man ihn nur von der Schwere des Stoffs befreit* [!], *denn seine Natur sorgt schon hinlänglich dafür, daß seine Freiheit nicht ganz ohne Kraft und Gehalt ist. Mir gefallen darum die Geschäftsleute und Philister überhaupt weit beßer in einer solchen spielenden Stimmung, als die müßigen Weltleute, denn bei diesen bleibt das Spiel immer kraft und Gehaltleer. Man sollte einen jeden immer nach seinem Bedürfniß bedienen können, und so würde ich den einen Theil in die Oper und den andern in die Tragödie schicken.* Man erinnert sich der Verse des *Vorspiels*: *Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus. Wer vieles bringt,*

wird manchem etwas bringen. Man erinnert sich auch, daß der *Faust* bekanntlich Elemente der Tragödie und auch der Oper in sich vereint!

Die Diskussion über Spiel und Ernst innerhalb des Tragischen findet nun eine sehr seltsame Fortsetzung in dem brieflichen Disput beider Dichter über Iffland. Schiller will Iffland als genialen Schauspieler nicht gelten lassen, es sei denn als Humoristen, als *Lustige Person* – Goethe findet in ihm das allseitig begabte Mimengenie κατ' ἐξοχήν verkörpert. So zweifelt Schiller auch ähnlich wie der „Hofkammerrath" an einem Erfolg des Gastspiels (10. April 1798): *Hier sagt man, daß Iffland am 24. dieses Monats nach Weimar kommen würde um acht Tage dort zu spielen. Da Sie bei Ihrem Hierseyn noch gar nichts davon zu wißen schienen, so kann ich es kaum glauben. Wäre es aber, so zweifelte ich sehr, daß er noch den alten Empfang finden würde, und unser würdiger gestiefelter Kater würde in einiges Gedränge kommen.* Goethe darauf (11. April): *Iffland giebt wirklich, vom 24. an, sechs Repräsentationen. Wenn ich nicht fehl schließe so wird der Zudrang noch lebhafter seyn als das erstemal. Schon in der Stadt haben wir mehr Fremde als damals und die Liebhaberey zum Theater ist sowohl hier als in der Nähe gewachsen.* Goethe fühlt sich als *Impresario* angegriffen, betont aber, wie er sich seiner Sache sicher fühlt. 14. April an Ch. Schiller: *Ich hoffe mich an Ifflands Erscheinung für die Zeit die ich ihr aufopfern muß, reichlich zu entschädigen . . . Ist es möglich so versäumen Sie mit Schillern Ifflands Spiel nicht, es macht in unserm engen Verhältniß immer wieder Epoche.* Am 18. April: *Ich richte mich ein bey Ifflands Hierseyn zahlreiche Gesellschaft zum Frühstück zu sehen, wozu Sie auch schönstens eingeladen sind, die Jahrszeit ist günstig, da er fünf Wochen später kommt als das vorige Mal, und mein Haus ist groß genug, da ich alle Zimmer und den Garten brauchen kann.* Schiller beharrt jedoch auf seiner Opposition (24. April): *Ich wünsche Ihnen desto mehr Vergnügen an Iflands theatralischem Besuch. Über die Wahl der Stücke haben wir uns hier gewundert, besonders aber hat mich die Wahl des Pygmalion befremdet. Denn wenn darunter wirklich das Monodram gemeint ist, welches däucht mir Benda componirt hat, so werden Sie, mit Meyern, einen merkwürdigen Beleg zu den unglücklichen Wirkungen eines verfehlten Gegenstandes erleben. Es ist mir absolut unbegreiflich, wie ein Schauspieler, auch bloß von einer ganz gemeinen Praxis, den Begriff seiner Kunst so sehr aus den Augen setzen kann, um in einer so frostigen, handlungsleeren und unnatürlichen Fratze sich vor dem Publicum abzuquälen. Dazu kommt noch, daß Iffland in seinem Leben nie eine Schwärmerey oder irgend eine exaltierte Stimmung weder zu fühlen noch darzustellen vermocht hat, und als Liebhaber immer abscheulich war.* Goethe setzt dagegen in aller Ruhe den Bericht über Ifflands ersten Erfolg (25. April): *Iffland hat seinen Essigmann fürtrefflich gespielt. Naturell, Studium, Überlegung, alte und gewohnte Übung dieser Rolle, Mäßigkeit, Mannigfaltigkeit, Lieblichkeit und Kraft war an ihm zu bewundern.* Schillers nächste Äußerung (27. April): *Wie ich höre so spielt Iffland heute Pygmalion. Daß er seinen Calcul auf das Publicum wohl zu machen verstehe, habe ich nie gezweifelt. Er wird auch in dieser Rolle bedeutend und verständig seyn,*

aber ich kann darum meine Meinung nicht ändern und der Erfolg wird mich nicht widerlegen. Nun gerät Goethe sichtlich in Eifer. Man merkt ihm an, wie er von dem Phänomen des genialen Schauspielers betroffen ist, der ernste wie humoristische Rollen gleichmäßig beherrscht (28. April): *Ich bin, um mit Lieutenant Wallen zu reden, so zu sagen in Verzweiflung daß Sie dießmal an unsern Theatralischen Abentheuern keinen Antheil nehmen können, sowohl weil Sie eines hohen Genusses entbehren, als auch weil alles zur Sprache kommt* [!] *was uns im dramatischen Fache interessiren kann, und worüber man doch nur eigentlich mit dem sich zu unterhalten im Stande ist der das unmittelbare Anschauen davon gehabt hat. So war gestern eine äußerst interessante Repräsentation. Pygmalion macht Anspruch an die höchste theatralische Würde* [!] *und Fülle, und so wie Iffland den Wallen nimmt ist es die personificirte Welt-Leerheit, durch einen Pudelnärrischen Humor* [!] *ausgestopft und ausgestattet. Was er in beyden Rollen geleistet hat wird durch keine Worte auszudrücken seyn . . . Mündlich geht es eher an daß man darüber sich einigermaßen erkläre. – Alles was im dramatischen Fache interessieren kann, kommt zur Sprache* bei Ifflands Spiel. Wir sehen, wie Goethe jetzt auf dem Wege ist, am lebenden Beispiel Ifflands das Problem des *Mimen*, wie es in dem Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* (vgl. oben) erörtert wurde, doch aber wohl auch das Problem vom Ernst und Humor im *dramatischen Fach* nachzuprüfen, wieder zu durchdenken. Schiller bleibt mit immer gleicher Hartnäckigkeit ungläubig (1. Mai): *Daß Iffland in seinem Pygmalion einen so großen Triumph über meine Erwartung und Vorhersagung davon getragen, ist mir noch nicht begreiflich, und es wird mir schwer selbst Ihnen etwas aufs Wort zu glauben, was mir den Glauben an meine bestimmtesten Begriffe und Überzeugungen rauben würde. Indessen ist hier nichts mehr zu sagen, da Sie meinen Beweisen a priori ein Factum entgegensetzen können, wogegen ich, da ich selbst es nicht mit bezeugen kann, auch nichts einwenden darf. Übrigens habe ich es lediglich mit Ihrem Urtheil zu thun, denn die übrige öffentliche Meinung kann hier nichts beweisen, da hier nur von objectiven Forderungen die Rede ist und die übrige Welt schon zufrieden ist, wenn sie nur interessiert wird.* Aus der nächsten Gegenerklärung Goethes wird erkennbar, daß er bemüht ist, den lebendigen Eindruck von Ifflands Spiel, das allgemeine Reflektieren über das *dramatische Fach* und Schillers Einwände innerlich zu verarbeiten und zu verknüpfen (2. Mai): *Iffland fährt fort seine Sache trefflich zu machen und zeichnet sich als ein wahrhafter Künstler aus. An ihm zu rühmen ist die lebhafte Einbildungskraft, wodurch er alles was zu seiner Rolle gehört zu entdecken weiß, dann die Nachahmungsgabe wodurch er das gefundne und gleichsam erschaffne darzustellen weiß, und zuletzt der Humor* [!], *womit er das Ganze* [!] *von Anfang bis zu Ende lebhaft durchführt. Die Absonderung der Rollen von einander, durch Kleidung, Gebärde, Sprache, die Absonderung der Situationen und die Distinction derselben wieder in sensible kleinere Theile, ist fürtrefflich. Von allem übrigen was wir schon im einzelnen kennen will ich jetzt schweigen. Indem er als ein wirkliches Natur- und Kunstgebilde vor den Augen des Zuschauers lebt* etc. . . . *Sehr*

wichtig war mir die Bemerkung daß er die reinste und gehörigste Stimmung beynah durchaus vollkommen zu Befehl hat, welches denn freylich nur durch das Zusammentreffen von Genie, Kunst und Handwerk möglich ist. Das Fazit, das Goethe hier zieht, ist von Wichtigkeit. Er ist sich jetzt darüber klar, was den großen Schauspieler, überhaupt den Mimen macht: *Einbildungskraft – Nachahmungsgabe – zuletzt* aber *der Humor, womit er das Ganze von Anfang bis zu Ende lebhaft durchführt.* Das Ganze! Goethe spricht hier wohlgemerkt nicht von komischen Rollen allein, sondern von Ifflands „ganzen" Rollen: er hat die Einsicht gewonnen, daß zum *Mimen* der *Humor* überhaupt so unweigerlich dazugehört, wie der Humor, das *Spiel* unentbehrliches Korrelat beim dramatischen und tragischen Schaffen ist. Wir sehen jetzt, wieso er dazu kommt, seinen Schauspieler κατ' ἐξοχήν im *Vorspiel Lustige Person* zu nennen. Das *Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft . . . nicht ohne Narrheit* im *Vorspiel* wird uns jetzt einleuchtend, es wird uns aber auch klar, daß diese Stelle, wie überhaupt die ganze *Lustige Person* doch wohl kaum geschaffen sein dürfte vor dieser mit Iffland gemachten Erfahrung, vor den hierüber angestellten Reflexionen.

Nochmals kommt Schillers Gegenmeinung zu Wort (4. Mai): *Meine Frau hat mir von . . . Iflands lustigem Apotheker sehr viel zu erzählen und zu rühmen gewußt. In solchen närrischen Originalen ist es eigentlich wo mich Ifland immer entzückt hat, denn das Naturelle thut hier so viel, alles scheint augenblicklicher Einfall und Genialität, daher ist es unbegreiflich und man wird zugleich erfreut und außer sich gesetzt. Hingegen in edeln, ernsten und empfindungsvollen Rollen bewundre ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, seinen Calcul und Besonnenheit. Hier ist er mir immer bedeutend, planvoll, und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist. Daher würde er mir, für die Tragödie, kaum eine poetische Stimmung geben können.* Es überrascht uns jetzt nicht, wenn Goethe in seiner letzten abschließenden Antwort über den Fall Iffland sich zu einer gewissen Übereinstimmung mit Schiller bekennt (5. Mai): *Iffland hat nun gestern mit dem Amtmann in der Aussteuer geschlossen, nachdem er mir in dem Laufe seiner Vorstellungen gar manches zu denken gegeben, das im ganzen mit dem was Sie äußern übereinstimmt. Wir werden darüber manches zu sprechen haben.* Nachdem Goethe einmal das Moment des *Humors* in der gekennzeichneten Weise als ausschlaggebend beim theatralischen Wirken erkannt hatte, konnte er Schiller ruhig *im ganzen* Recht geben, wenn dieser Iffland „nur" als Humoristen gelten lassen will. Unschwer errät man freilich, was er mit Schiller noch *zu sprechen haben* werde: Goethe würde dem Freund seine ihm jetzt aufgegangne ganz andere Bewertung des *Humors* beim Schauspieler mitzuteilen versuchen. So hat denn in der Tat Ifflands Auftreten als Schauspieler Goethe *gar manches zu denken gegeben* – wir meinen das Resultat vor uns zu sehen in der *Lustigen Person.*

Als Ergänzung zum Kapitel Iffland sei noch nachgetragen, daß gerade zur

Zeit des Gastspiels solche Sätze von seiten Goethes – in den Briefen an Schiller – fallen, die beweisen, wie ihm jetzt anders als im Jahre 1797 als *Faust*-Dichter auch ein Bezugnehmen auf das Publikum möglich wird. *Ebenso will ich meinen Faust auch fertig machen, der seiner nordischen Natur nach ein ungeheures nordisches Publikum* [!] *finden muß* (28. April). Und vom 5. Mai stammt die Äußerung, die Erich Schmidt[7] rechtens mit dem *Vorspiel* (V. 59, 134) zusammenhielt: *Niemand kann zwey Herren dienen, und unter allen Herren würde ich mir das Publikum, das im deutschen Theater sitzt, am wenigsten aussuchen. Ich habe es bey dieser Gelegenheit* [Ifflandgastspiel] *abermals näher kennen gelernt.*

Wie sehr der Theaterumbau Goethe von seiten seiner „Direktor"-Tätigkeit beschäftigte, bezeugen zahlreiche briefliche Äußerungen in den Monaten Juli bis September. Diese in extenso vorzuführen, ist nicht nötig. Tenor aller dieser Äußerungen ist vor allem Klage über die durch die Beschäftigung mit diesem Unternehmen verlorene Zeit. An Schiller (15. Juli): *Der Plan zur Decoration des Theatersaals ist nun regulirt, morgen geht die Arbeit selbst los. Wenn es beysammen ist wird es recht artig aussehen und bequem seyn, mich aber wird es große Aufopferungen kosten, denn das nächste Vierteljahr, wenn es mir auch nicht ganz verloren geht, wird durch dieses Unternehmen doch sehr zerstückt.* Diese Prophezeiung bewahrheitete sich. Dennoch zeigt Goethe auch intensives Interesse an dem Bau, wo es wiederum nicht ohne *Widersacher*, ohne *Opposition* und *Negation* seitens einiger Weimarer Kreise abgeht. Im Zusammenhang mit einer Stelle des *Vorspiels* verdienen aber einige Äußerungen Goethes noch besonderer Erwähnung. Es heißt dort V. 117ff.:

(Direktor) *Man eilt zerstreut zu uns, wie zu den Maskenfesten,*
Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt;
Die Damen geben sich und ihren Putz zum Besten
Und spielen ohne Gage mit.

Nun schrieb Goethe am 14. August an Kirms: *Das Publicum selbst wird fühlen, was an Anstand, Artigkeit und Bequemlichkeit gewonnen ist . . . Lassen Sie uns nur darüber gleiche Sprache im Publico führen, das ein für allemal determinirt sein will und bei aller anfänglichen lebhaften Opposition sich doch zuletzt in die Sachen findet. Sie werden sehen, wenn Alles zusammen kommt, was es für einen schönen Anblick machen wird und wie gern sich die geputzten Leute drinne produciren werden.* Der Anklang an den *Putz* der *Damen* ist nicht zu überhören. Er ist es um so weniger, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Goethe in dieser Zeit den gleichen Gedanken noch zweimal ähnlich ausspricht. In dem Aufsatz *Eröffnung des Weimarischen Theaters* vom 15. Oktober 1798 heißt es, nachdem vom Umbau des Hauses die Rede war: *Ein Schauspielhaus nämlich kann leer nicht beurtheilt werden; es mag angelegt und verziert sein, wie es will, so ist ein zahlreiches Publicum doch die beste Zierde. Und ob gleich bei dem unsern die Architektur sehr mannich-*

[7] A. O. zu V. 134.

faltig an Form, Farbe und Vergoldung ist, so bleibt sie doch nur einfach gegen eine wohlgekleidete Menge. Die Säule verschwindet vor der menschlichen Gestalt, und die Mahlerei tritt vor der Wirklichkeit zurück. Schließlich finden wir in einem Brief an Schiller vom 25. August die entsprechende Wendung: *Ich hoffe es soll deswegen auch recht artig werden, weil von gewissen Plätzen aus das Publikum sich wechselweise selbst sieht, auch werden sehr viel Menschen hinein gehen.* Wieder wird man speziell an V. 119. 120, das *Mitspielen der Damen ohne Gage*, erinnert. Ich glaube, daß man gut tun wird, die angeführten *Vorspiel*-Verse erst dann verfaßt zu denken, nachdem Goethe aus nächstem Erlebnis der darin enthaltene Gedanke auf den Nägeln brannte.

Die Aufführung von *Wallensteins Lager* am 12. Oktober ist, wie oben angeführt, das dritte Ereignis, das im 98er Jahre Goethes direktoriale Tätigkeit zu erhöhter Entfaltung brachte. Es hing dies eng mit dem Theaterumbau zusammen. Goethe war selbstverständlich auf eine bedeutsame und wirkungsvolle Eröffnungsvorstellung nach Fertigstellung der baulichen Veränderung bedacht. Konnte er Schillers *Lager* hierzu bekommen, so mußte das die Lösung sein, die ihm selbst in seiner Eigenschaft als Intendant die meiste Ehre einbrachte. Gleichzeitig wurde damit dokumentiert, was Goethe erstrebte: nach dem *Xenien*-Abenteuer sollte das Publikum mit *positiven Arbeiten*, mit *großen und würdigen Kunstwerken* bedient werden. Ob *Wallensteins Lager* zur rechten Zeit fertig würde, stand noch bis zuletzt in Frage. So sehen wir Goethe in dieser Zeit ganz besonders in der Rolle des den *Dichter* treibenden *Direktors*. Es ist genau die Situation des *Vorspiels auf dem Theater*. Man hat, nicht recht begreiflich, in diesem treibenden Direktor immer Schiller sehen wollen, der Goethe zum Arbeiten anstachelt. Schiller hat aber kaum je Goethe so konsequent, so hartnäckig und andauernd zu einer Arbeit „getrieben", wie dies nach Ausweis des Briefwechsels umgekehrt der Fall war während der ganzen Entstehung des *Wallenstein* (nicht nur des *Lagers*). Daß und wie Schiller hier der getriebene *Dichter* ist, ist allbekannt und bedarf keiner Darstellung. Übrigens wartete nicht nur Goethe auf den *Wallenstein*, sondern auch Iffland „trieb", wie Schiller am 24. Dezember 1798 an Goethe berichtet: *So ist aber auch schwerlich ein heiliger Abend auf 30 Meilen in der Runde verbracht worden, so gehezt* [!] *nehmlich und qualvoll über der Angst nicht fertig zu werden. Ifland hat mir seine Noth vorgestellt, wenn er in den zwey nächsten Monaten, der eigentlichen Theater Zeit, nichts hätte, wodurch er die Opern, welche frei gegeben werden, balanciren könnte, da er in seiner Rechnung auf das Stück, auf nichts anders gedacht hätte, und gab mir den Verlust bey dem versäumten Tempo auf 4000 Thaler an.* Auf Schiller als den *Dichter*, der getrieben wird, und auf seine ganze Existenz paßt übrigens auch in ganz anderer Weise als auf Goethe die Eingezogenheit der Lebensführung, die dem *Dichter* des *Vorspiels* eignet. Wiederholt spricht sich Schiller darüber aus, wie einsam er in Jena lebe, eindrücklich am 24. August 1799: *Zwar verberge ich mir nicht, daß sich von dem Einfluß der dortigen* [Weimarer] *Societät eben nicht viel ersprießliches erwarten läßt, aber der Umgang mit Ihnen.*

einige Berührungen mit Meyern, das Theater und eine gewisse Lebenswirklichkeit [!], *welche die übrige Menschenmasse mir vor die Augen bringen muß, werden gut auf mich und meine Beschäftigungen wirken. Meine hiesige Existenz ist eine absolute Einsamkeit und das ist doch zu viel.*

Es ist also durchaus erlaubt, ja geboten, die Blickrichtung aufzugeben: als sei das Verhältnis im *Vorspiel* so, daß Goethe in der Rolle des getriebenen Dichters, Schiller in der des treibenden Direktors auftrete. Es ist umgekehrt. Damit wird aber wiederum 1798 das Jahr, das Goethe die Gesamtsituation des *Vorspiels* im Leben darbietet: Direktor, Dichter und als dritter der Schauspieler: Iffland. Daß alle drei Figuren auch eigenstes Goethesches aussprechen, versteht sich von selbst: innerhalb dramatischer Form verteilt Goethe stets seine Anliegen auch auf die Gegenspieler.

Ergänzend seien noch einige Anklänge an einzelne Verse des *Vorspiels* angeführt, die das chronologische Verhältnis bekräftigen helfen. V. 46: *Allein sie haben schrecklich viel gelesen.* In dem Aufsatz *Eröffnung des Weimarischen Theaters* (15. Okt. 1798) heißt es: *Es scheint über das Unterhaltende, über die Anmuth, das Unterrichtende und Zweckmäßige dieses Vorspiels* [*Wallensteins Lager*] *im Publico nur Eine Stimme zu sein. Man recapitulirt für sich und in Gesellschaften, was jedem aus der Geschichte jener Zeit erinnerlich ist, man fragt, man schlägt nach* [!], *und indem man sowohl den Personen als den Begebenheiten seine Aufmerksamkeit zuwendet, fängt man schon an, das poetische Interesse von dem historischen zu unterscheiden und macht sich gefaßt, den Dichter sowohl in Bezug auf den Geschichtschreiber als auch, in so fern er Schöpfer seines Gegenstandes werden mußte, zu beurtheilen.* – Die Verse 89 ff.:

(Direktor) *Besonders aber laßt genug geschehn!*
Man kommt zu schaun, man will am liebsten sehn.
Wird vieles vor den Augen abgesponnen,
So daß die Menge staunend gaffen kann,
Da habt ihr in der Breite gleich gewonnen,
Ihr seid ein vielgeliebter Mann.
Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen . . .

passen speziell auf *Wallensteins Lager*. In dem Aufsatz *Weimarischer neudecorirter Theatersaal. Dramatische Bearbeitung der Wallensteinischen Geschichte durch Schiller* vom 29. Sept. 1798 schreibt Goethe: *Hier war nicht von der Geschichte eines einzelnen Mannes oder von Verflechtung einer beschränkten Begebenheit die Rede, sondern das Verhältniß großer Massen* [!] *war aufzuführen.* Entsprechend preist er in der *Eröffnung des Weimarischen Theaters* die Vielfalt des in *Wallensteins Lager* auf der Bühne Sichtbaren: *Bald ward das Theater aufgedeckt, und es erschien vor den Augen* [!] *des Zuschauers das bunte Gewimmel eines Lagers. In einem Marketenderzelte und um dasselbe waren Soldaten, von allen Zeichen und Farben, versammelt. Dort standen Kram- und Trödelbuden aufgerichtet, hier leere*

Tische, die noch mehr Gäste zu erwarten schienen; an der Seite lagen Kroaten und Scharfschützen um ein Feuer, über welchem ein Kessel hing, und nicht weit davon würfelten mehrere Knaben auf einer Trommel, die Marketenderin mit ihrer Gehülfin lief hin und wider, den Geringsten sowohl als den Besten mit gleicher Sorgfalt zu bedienen, indessen das rohe Soldatenlied aus dem Zelte immer fort erscholl . . . etc. – V. 47: *Wie machen wir's, daß alles frisch und neu / Und mit Bedeutung auch gefällig sei?* Hierzu zu vergleichen Goethe an Kirms 15. Oktober 1798: *Das gewöhnliche Publikum liebt nur das Neue, und an der ganzen Poesie und Kunst eben nichts als das Neue. Auf diesen Sinn muß man rechnen, bis sich ein besserer festsetzt.* – V. 99: *Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!* Zu den bekannten Kommentaren dieser Stelle wäre hinzuzufügen Goethe an Kirms 14. August 1798: *Götz von Berlichingen . . . Das Stück ist dergestalt ausgeschrieben worden, daß es, ich möchte wohl sagen, stückweise schon ganz auf dem Theater ist, und ist überhaupt ohne bedeutende Umarbeitung nicht auf das Theater zu bringen.* – V. 116: *Gar mancher kommt vom Lesen der Journale.* Das Tagebuch vermerkt unter dem 27. September 1798: *Nach Tische zu Schiller, besonders über Journal und Zeitungsverhältnisse.* – V. 146f.: *Wer theilt die fließend immer gleiche Reihe / Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?* Über das Wort *rhythmisch* sind die Kommentare zu vergleichen mit ihren Verweisen auf Schillers Brief vom 24. Nov. 1797, Goethes Antwort vom 25. Nov. Zum Wort *belebend*: Goethe an Schiller 28. Februar 1798: *Was ist denn an unserm ganzen Bischen Poesie, wenn es uns nicht belebt und uns für alles und jedes was gethan wird empfänglich macht.*

Vermutungen darüber, wann genauer in der zweiten Hälfte 1798 Arbeit am *Vorspiel* anzusetzen wäre, sind nicht möglich. Das Tagebuch, unsere Hauptquelle für Datierungsfragen, gibt keine Auskunft, läßt aber gerade, weil es in dieser Zeit lakonisch behandelt ist, gewisse Möglichkeiten offen. Eine Notwendigkeit, mit der Entstehung des *Vorspiels* bis 1800/01 herunterzugehen auf Grund des Paralipomenon 10 (W. A.) besteht nicht, da dies (vgl. Anm. 4) nicht zum *Vorspiel* gehört.

2. Prolog im Himmel.

Erich Schmidt setzte den *Prolog*[8] 1797 oder 1798 an. Minor[9]: kaum vor 1798. Petsch[10], Alt[11], Sarauw[12] entschieden für 1800. Witkowski: vollendet nach 1800 (entworfen Juni 1797). Beutler[13]: vor oder nach 1800. Endlich hat Pniower 1923[14] nochmals für das Jahr 1797 plädiert. Auf die Ansätze für später als 1800 gehe ich

[8] Jub.-Ausg. (1903), Bd. 13.

[9] Goethes Faust (1901), Bd. 2.

[10] Festausgabe (1926), Bd. 5.

[11] „Zur Datierung einiger 'Faust'-Szenen 1797 1801" in Jahrb. d. Goethe-Ges. 9 (1922), S. 49.

[12] „Die Entstehungsgeschichte des Goetheschen Faust" in Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, Hist.-filol. Meddelelser I 7 (Kopenhagen 1918).

[13] Faust. Sammlung Dieterich, Bd. 25 (1940).

[14] „Der Prolog im Himmel in Goethes Faust." Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum, Gesch. u. dtsch. Literatur, 1. Abt., Bd. 26, S. 169ff. (1923).

im folgenden nicht ein. Wer daran festhalten wollte, müßte erklären, wie es möglich sein soll, daß „Mephistos Worte im [Beschwörungs-]Dialog [April 1800] geradezu eine Erläuterung der Worte des Herrn im 'Prolog' bilden" (Alt)[15]. Dazu kommt, daß das Verhältnis zu den *Guten Weibern*, von dem noch zu sprechen sein wird, m. E. eine Entstehung nach diesen ausschließt. Notwendig und möglich aber scheint es mir zu zeigen, daß zwischen 1797 und 1800 angesichts zwingender Gründe nicht mehr geschwankt werden darf, sondern daß jedenfalls für die Ausführung nur die Zeit von Herbst 1799 bis April 1800 in Betracht kommt.

Das erste ausschlaggebende Moment dafür, daß der *Prolog* nicht vor Herbst 1799 geschrieben sein kann, bestand in dem Hinweis, daß gemäß Paralipomenon 1 (W 14, 287) Beschäftigung mit Milton vorauszusetzen ist[16]. Milton aber hatte Goethe vom 10. August bis 16. Oktober 1799 von der Weimarer Bibliothek entliehen, Briefe an Schiller[17] berichten über das Studium des *Verlorenen Paradieses*. Das Paralipomenon allein gab nur einen sehr vagen Anhalt. Wir werden nun im folgenden zeigen, daß das Miltonstudium auch im *Prolog* selbst nachzuweisen ist.

Man kann die Gründe dafür, daß Goethe sich plötzlich mit Milton befaßt, a priori einsehen. In der Zeit, da ihn die Exposition seiner Mephistophelesgestalt beschäftigt, lag es nahe sich zu vergewissern, wie der englische Dichter seinen Teufel gestaltet hatte. Im *Verlorenen Paradies* ist der Satan eigentliche Hauptgestalt neben Adam und Eva. Angesichts der ganz außerordentlichen Geltung, in der im 18. Jahrhundert das Miltonsche Epos steht – ein beredtes Zeugnis über diese Geltung findet sich noch in Herders Humanitätsbriefen –, konnte Goethe gar nicht umhin, sich bei diesem Vorgänger zu seinen Zwecken umzusehen. So wie er sich als Dichter beim Dichter über Iphigenie und Helena bei Euripides, über Achilleus bei Homer Auskunft holte, so mußte er unausweichlich an Miltons Tür klopfen, wo es um die Gestalt des „Teufels" ging. Milton war hier unter Dichtern die zuständige Instanz. Goethe mußte auch damit rechnen, daß bei seinen Zeitgenossen Milton immer die Folie bildete, an der man seinen Mephistopheles messen würde. Von Miltons Satan abweichende Züge mußten daher plastisch und deutlich kenntlich gemacht werden, vor allem in der Exposition. In dieser Hinsicht ist der ganze *Prolog* überhaupt nur richtig zu verstehen, wenn man ihn als Abgrenzung gegen die Folie Milton sieht. Bei Milton ist der Satan *Drache der Hölle*, *Erzfeind*. Er ist *rebellischer Engel*, der nach *schändlichem Abfall* sich mit Gott im Kriegszustand befindet, wobei die Erzengel Gabriel, Raphael, Michael – auch bei Milton die Hauptengelsgestalten – die Feldherren Gottes sind, mit denen er es zu tun hat. Um den Menschen aber und seine Beeinflussung geht es in diesem Kriege. Demgegenüber stellt Goethes *Prolog* das ganz andere, das legitime Verhältnis dar, in dem sein Mephistopheles zum Himmel steht. 1. Das Verhältnis zu Gott: Mephistopheles gehört zum *Gesinde*, das sich zur

[15] A. O. S. 47.

[16] Vgl. Gräf II 2, S. 84.

[17] 31. Juli, 3. August.

Morgenstunde bei *einem großen Herrn* einfindet, wie der römische Klient bei seinem Patron. 2. Das Verhältnis zu den drei Engeln: ein ganz friedliches, von Krieg keine Rede. 3. Das Verhältnis zum Menschen: wird auf völlig *menschliche* Weise Gegenstand einer friedlichen *Wette*. Wie die vier letzten Verse dieses ganze Legitimitätsverhältnis dann nochmals zusätzlich unterstreichen (*hüte mich mit ihm zu brechen*), das zeigt nur, wie sehr es Goethe darum zu tun ist, sein Abweichen von den allbekannten Pfaden des kanonischen Satansdichters zu verdeutlichen.

So sieht man also schon an der ganzen Situation, die der *Prolog* vor Augen führt, Milton als Hintergrund, er ist als Folie nicht wegzudenken. Nun lassen sich aber auch in Einzelheiten Bezüge auf Milton feststellen. Einen guten, etwas tastenden Hinweis gab schon Alt[18] für V. 343. Besondere Aufmerksamkeit verlangen jedoch zunächst noch die Verse 316, 323, 336. Mit dreimaliger Wiederholung wird hier von seiten des Herrn betont, daß er Mephistopheles bezüglich Faust freie Hand lasse: *sei dir's nicht verboten . . . es sei dir überlassen . . . Du darfst auch da nur frei erscheinen.* Quelle für dies wichtige „Freiheits"-Motiv ist das *Buch Hiob*, auf das Goethe vielleicht durch Pfitzers *Faust*-Buch hingewiesen wurde. Das ist längst bekannt. Offenbar hat man aber, eben durch das Wissen um diese Quelle, auf die Goethe auch selbst hingewiesen hat, einen wichtigen Umstand nicht beachtet. Es läßt sich mit nahezu völliger Gewißheit zeigen, daß Goethe produktiven Gebrauch von diesem Motiv nicht gemacht hat, bevor er sich mit Milton wieder auseinandergesetzt hatte, also nicht vor Herbst 1799. Die hier in Frage kommenden Zeugnisse sind die beiden Briefe an Schiller, in denen er von seiner Miltonlektüre berichtet. Aus dem ersten (31. Juli 1799) erfährt man sogleich, daß es der *Teufel* war, der ihn besonders interessiert. Er schreibt dann: *Unter andern Betrachtungen bey diesem Werke* [*Paradise Lost*] *war ich auch genöthigt über den freyen Willen, über den ich mir sonst nicht leicht den Kopf zerbreche, zu denken; er spielt in dem Gedicht, so wie in der christlichen Religion überhaupt, eine schlechte Rolle. Denn sobald man den Menschen von Haus aus für gut annimmt, so ist der freye Wille das alberne Vermögen aus Wahl vom Guten abzuweichen und sich dadurch schuldig zu machen. Nimmt man aber den Menschen natürlich als bös an, oder, eigentlicher zu sprechen, in dem thierischen Falle unbedingt von seinen Neigungen hingezogen zu werden; so ist alsdann der freye Wille freylich eine vornehme Person, die sich anmaßt aus Natur gegen die Natur zu handeln. Man sieht daher auch wie Kant* etc. Wenn man diese Auslassungen wörtlich nehmen will – und was stände dagegen? –, so geht daraus eindeutig hervor, daß die Partien des *Prologs*, in denen das Problem der Freiheit behandelt wird, zur Zeit dieses Briefes noch nicht zur Ausführung gekommen sein können. Goethe mag die *Hiob*-Stelle, wo dem Teufel göttliche Erlaubnis zuteil wird, *frei* den Versucher zu spielen, schon gekannt, er mag sie auch für Mephistopheles ins Auge gefaßt haben. Eine Niederschrift der Verse 312–336 jedoch, also die wirkliche

[18] A. O. S. 52.

schöpferische Ausgestaltung, hätte denn doch auf jeden Fall den Dichter über das Freiheitsproblem schon „Kopfzerbrechen" gekostet haben müssen. Wenn Goethe aber nach seinen Worten erst bei Gelegenheit der Lektüre Miltons *genöthigt* wird, *über den freyen Willen zu denken*, wenn er ausdrücklich sagt, daß er sich *sonst* [!] *nicht leicht den Kopf* darüber *zerbreche*, so weist das deutlich darauf hin, daß diese Dinge noch im Fluß sind, ja daß sie jetzt gerade für ihn anfangen, reif und akut zu werden.

Nun ist in dem angeführten Brief vom *freyen Willen* zunächst nur beim Menschen die Rede: man könnte einwenden, daß doch hierbei nicht auf den „Teufel" gezielt sei. Der zweite Brief (vom 3. August 1799) zeigt aber deutlicher, in welchem Zusammenhang das Freiheitsproblem Goethe eigentlich interessant ist. *Miltons verlornes Paradies, das ich Nachmittags lese, giebt mir zu vielen Betrachtungen Stoff, die ich Ihnen bald mitzutheilen wünsche. Der Hauptfehler den er begangen hat, nachdem er den Stoff einmal gewählt hatte, ist daß er seine Personen, Götter, Engel, Teufel, Menschen, sämmtlich gewissermaßen unbedingt einführt* [!] *und sie nachher, um sie handeln zu lassen, von Zeit zu Zeit, in einzelnen Fällen, bedingen muß, wobey er sich denn, zwar auf eine geschickte, doch meistens auf eine witzige Weise zu entschuldigen sucht.* Man sieht hier, mit welchem Anliegen Goethe an sein Miltonstudium herangetreten ist. *Götter, Engel, Teufel* (die drei Gruppen des *Prologs*) und *Menschen*: sind sie frei (*unbedingt*) beim Verführen, Verführtwerden, Erlösen oder nicht frei (*bedingt*)? Das ist die große Frage, das Freiheitsproblem, worüber Goethe sich Klarheit zu schaffen versucht, und dies liegt auch dem „Kopfzerbrechen" über die Willensfreiheit im ersten Brief zugrunde. Ein auf bewußtem Kalkül beruhendes Fortschreiten in seiner *Faust*-Dichtung, vor allem das Schaffen der Exposition, war nicht möglich, solange er sich hierüber nicht schlüssig war. Das *Buch Hiob* hatte wohl den Weg gewiesen, aber bevor es zur Ausführung kam, mußte die Autorität Miltons des Dichters nochmals befragt werden, sei's nur, um an dessen *Hauptfehlern* zu lernen. Und nun ziehen sich freilich die Diskussionen über *Freiheit* wie ein roter Faden durch Miltons Gedicht. Die Stelle, die Goethe in dem zweiten Brief besonders ins Auge gefaßt haben mag, wird die folgende des 3. Gesanges sein, die im Wortlaut anzuführen ich für wichtig genug halte (S. 238ff.[19]):

Und er wird ihn verführen. Der Mensch wird den gleissenden Lügen
Willig Gehör verleihn; mein einzigs Gebot übertreten,
Seines Gehorsams einziges Pfand. Und so wird er fallen
Er, und sein ganzes treulos Geschlecht. Und was ist die Ursach,
Wer hat Schuld, als er selbst? Er hatte, der Undankbare,
Was er nur haben konte, von mir. Aufrichtig, und heilig,
Schuf ich ihn; vermögend zu stehn, doch frey auch, zu fallen.
Und so hab ich sie alle geschaffen, die Geister des Himmels [!],

[19] Goethe las Milton in der Übersetzung von Zachariä, in Bd. 6–9 der *Poetischen Schriften*, o. O. [Braunschweig] 1763–64. Hier zitiert nach dieser Ausgabe.

Beyde die stunden, und fielen. Frey stunden die, welche gestanden,
Und frey fielen die, welche gefallen. Wie kont ich von ihnen,
Ohne Freyheit, sichere Proben von wahrem Gehorsam
Oder beständiger Lieb' erwarten, wofern sie nur thaten,
Was ich erzwang, nicht was sie gewollt? Wie konten von mir sie
Lob und Belohnung erwarten? Was kont ich an solchem Gehorsam
Für Gefallen empfinden, an solchem gezwungnen Gehorsam,
Wo die Vernunft, (Vernunft auch ist Wahl) und mit ihr der Wille
Beyde vergeblich, unnützlich, der Freyheit beyde beraubet,
Beyde nur leidend gemacht, der blossen Nothwendigkeit dienten
Und nicht mir. Ich habe sie also mit Recht so erschaffen,
Und mit Grunde können sie nicht den Schöpfer verklagen,
Ihre Schöpfung, noch minder ihr Schicksal; als ob, was sie thaten,
Blos ein blindes Geschick, ein unwidertreiblicher Rathschluß,
Oder mein Wissen bestimmt. Sie selbst, sich gelassen, beschlossen
Ihren Abfall, nicht ich; wußt ich vorher ihn, so hatt' es
Keinen Einfluß in dieses Vergehn, das immer erfolgte,
Wenn ich auch nicht vorher es gewußt. So sind sie gefallen
Ohne den mindesten Zwang, ohn einigen Schatten vom Schicksal,
Oder durch etwas, so ich unhintertreiblich vorhersah.
Sie allein sind von dem, was sie erkennen, und wählen,
Selber die Ursach; so schuf ich sie frey; frey müssen sie bleiben,
Bis sie selber sich fesseln. Sonst müßt ich ihr Wesen verändern,
Und den erhabnen, ewgen, unwidertreiblichen Rathschluß
Wiederrufen, der frey sie erklärt; sie selber beschliessen
Ihren Fall. Es fielen die ersten durch eigenen Antrieb,
Und verführten [!] *sich selber, verderbten* [!] *sich selber. Der Mensch fällt*
Durch die ersten betrogen. Drum schenk ich dem Menschen Vergebung.
Und den Verführenden [!] *nicht.*

Hält man dies und die vielen entsprechenden Stellen zusammen mit den beiden Briefen an Schiller, so wird man kaum anders urteilen können: die auf die Freiheit bezüglichen Dialogpartien des *Prologs* sind vor dieser Auseinandersetzung mit Milton niedergeschrieben nicht zu denken. Sie mögen schon vorher entworfen, sie mögen auf Grund des *Buchs Hiob* schon schematisiert gewesen sein: die dichterische Ausgestaltung mit der fertigen Lösung der Freiheitsfrage jedoch hatte die Zwiesprache des Dichters mit dem Dichter zur Voraussetzung. Erst seit Herbst 1799 war somit die Bahn für diesen Teil des Dialogs frei.

Aber nicht nur in dem dialogischen Teil des *Prologs* sieht man Goethe auf den Spuren Miltons. Auch der Gesang der Engel weist solche Einwirkungen auf. Konnte dort das *Verlorene Paradies* dem Dichter seine Expositionsprobleme lösen helfen, so diente es ihm hier als dichterisches Material für das besondere

Kolorit, das eine Ausmalung der Himmelssphäre erforderte. Benutzung anderer Dichtungen als Rohstoff besonders dann, wenn es galt ein Milieu nicht aus eigener Anschauung zu schildern, oder auch etwas, was überhaupt seinem Gesichtskreis ferner lag, ist ein typisch Goethesches Verfahren. Er gibt dann, ähnlich den Dichtern der Antike, zu Zeiten willig seine Selbständigkeit auf und lehnt sich an, wird z. B. „Homerrhapsode" oder „Hafiswetteiferer". Ähnlich wird er auch hier im *Faust*, wo er die religiös-himmlische Sphäre betritt, zu einer Art Miltonrhapsode, wenigstens für gewisse Episoden. (Beim Schluß von *Faust* II half ihm Swedenborg das Himmels-Lokal gestalten.) Gelegentlich schließt er sich dabei nicht nur an Milton selbst an, sondern auch an Dichtungen Zachariäs, des Übersetzers. An die Ausgabe der Zachariäschen Übersetzung des *Verlorenen Paradieses*, die Goethe von der Weimarer Bibliothek erhielt und benutzte, waren auch angebunden diejenigen Dichtungen Zachariäs, in denen dieser selbst sich als Miltonrhapsode gibt[20].

Zunächst fand sich schon für die Idee des Engelsgesangs als solche reichliche Anregung bei Milton. Man hat darauf hingewiesen, daß *Hiob* 38, 7 für Miltons wie für Klopstocks Engelsgesänge die Grundlage bildete[21], also auch für Goethes. Aber mehr als die kurze Bibelstelle boten Goethe doch offensichtlich Verse wie diese aus dem 4. Gesang des *Verlorenen Paradieses* (S. 73f.):

Millionen von geistgen Geschöpfen besuchen die Erde
Ohne daß wir sie sehn, wir mögen wachen, und schlafen.
Mit beständigem Lob betrachten [!] *des Tages und Nachts sie*
Seine Werke. Wie oft vernehmen wir himmlische Stimmen
Von den erschallenden Höhn; vom lispelnden dicken Gebüsche,
Durch die mitternächtliche Luft, in einzeln Gesängen,
Oder in Chöre vereint, die, in antwortenden Liedern [!]
Ihren Schöpfer erhöhn. Oft wenn sie zur Wache gerüstet
Schaarenweis ziehn, auch oft bey der Nacht sorgfältig herumgehn:
Mischen sie unter den Klang der goldnen Saiten, die vollen,
Hohen, harmonischen Lieder, womit sie die Stunden der Nachtwach
Unterscheiden . . .

Im 5. Gesang heißt es (S. 128):

Drauf huben sie so an, zu preisen:
Dieses sind deine herrlichen Werke [!], *du Vater des Guten,*
Großer Allmächtiger! Dein ist dieser erstaunende [!] *Weltbau,*
Den du so wunderbar schön erschufst; wie wunderbar mußt du
Selbst nicht, Unaussprechlicher, seyn! Du, der du erhaben,
Ueber diese Himmel erhaben, nicht sichtbar für uns bist,
Oder nur dunkel erscheinst, in deinen niedrigsten Werken.

[20] Bd. 5 an Bd. 6. Nach freundlicher Auskunft von Dr. Iwan, Landesbibliothek Weimar.
[21] Vgl. Jub.-Ausg. 13, S. 270.

Aber auch diese verkünden dich! Verkündigen, Schöpfer,
Deine göttliche Kraft. Ihr, o ihr Söhne des Lichtes,
Die ihr am besten zu sprechen vermögt, sprecht ihr, o ihr Engel,
Denn ihr seht ihn. Im ewigen Tag umringet ihr jauchzend
Seinen erhabenen Thron mit Gesängen und schallenden Chören.

Daß auch die drei Engelgestalten Raphael, Gabriel, Michael bei Milton die Hauptrollen spielen, wurde schon erwähnt. Aber eigentliche Beweiskraft für tatsächliche Anlehnung werden erst eine Anzahl spezieller Gleichklänge zwischen Goethe und Milton-Zachariä haben. Diese beziehen sich vor allem auf diejenigen Teile der Engelstrophen, in denen nicht Goethes eigene Naturbeobachtung sich ausspricht. (Bei den Naturbildern der 2. und 3. Strophe dagegen konnte ihm schon sein eigenes Auge und Gedächtnis helfen.) Im 3. Gesang des *Verlorenen Paradieses* finden wir die folgenden Verse (S. 300):

(Uriel spricht:)
Alle seine Werke fürwahr sind wunderbar; alle
Lieblich zu sehn, und zu kennen; und sie verdienen es alle,
Daß man entzückt sie beschau. Doch welcher erschafne Verstand kan
Ihre Menge, noch auch die unendliche Weisheit, begreifen,
Welche hervor sie gebracht, die Ursach aber von ihnen
Tief verborgen.

Aus den hier zerstreut liegenden Elementen sind offensichtlich die Goetheschen Verse zusammengeschossen:

Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag . . .
. . . Der Anblick gibt den Engeln Stärke
Da keiner dich ergründen mag,
Und alle deinen hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.

Bezeichnenderweise ist es auch gerade die Situation des ersten Schöpfungstages, welche die Verse Uriels schildern. Denn er fährt fort (S. 300f.):

Ich sahs, als dieser unförmliche Klumpen,
Als der Grundstof der Welt, auf seinen Befehl, sich in Haufen
Sammelte . . . die Finsterniß floh, und das Licht schien,
Und aus Unordnung Ordnung entstand.

Das Wort *unbegreiflich* in der ersten Engelstrophe nimmt Goethe in der zweiten nochmals auf und spezialisiert es auf die Erdumdrehung (*schnell und unbegreiflich schnelle*). Das sieht so selbstverständlich aus, aber gerade hiermit spielt er an auf eine längere Partie des Miltonschen Gedichts. Von allen Anlehnungen ist dies sogar die allerdeutlichste. Der ganze 7. Gesang des *Verlorenen Paradieses*

ist ausgefüllt durch die Erzählung der Schöpfungsgeschichte, die Raphael dem Adam gibt. Diese gesamte Erzählung nun ist verankert an dies Motiv: der Engel darf und soll Adam unterrichten, jedoch mit Einschränkungen[22]. Adams *mächtge Begierde nach Erkenntnis* darf er befriedigen, soweit sie *die Schranken nicht übersteigt*. Es gibt Dinge, die Gott keinem, *im Himmel* [!] *sowohl, als auf Erden mitteilt*. Adams Wißbegierde soll von der *Mäßigkeit beherrscht* werden. Nach Beendigung der Erzählung, Anfang des 8. Gesanges, stellt aber Adam doch eine Frage[23]. Es bleibt ihm *ein Zweifel zurücke*. Er will wissen, warum nach Raphaels Bericht alle Gestirne, *so viele größere Körper*, eine *so schnelle Bewegung* [!] machen, nur um scheinbar der geringeren Erde zu *dienen*, die selbst

Ohne die mindste Bewegung ihr Ziel erreichet, und ruhig
Ihren Tribut empfängt von Licht und von Wärme . . .

Die Antwort Raphaels[24] beginnt wiederum mit dem bezeichnenden Hinweis darauf, daß Adam *nicht nötig habe zu wissen, ob sich die Erde beweget, oder der Himmel allein*.

Alles andre hat Gott, der große Bauherr, den Engeln [!]
Und den Menschen voll Weisheit verhüllt, und seine Geheimniß
Ihrer Entdeckung versagt, um sie von seinen Geschöpfen
Nicht beurtheilt zu sehn, da ihre viel größere Pflicht ist,
Sie zu bewundern [!].

Um jedoch Adams *Forschen und Fragen*, seine *Neugier* zu befriedigen, weist er ihn auf verschiedenes hin. So z. B. auf die *Schnelligkeit* der Gestirnbewegungen:

Dieser zahllosen Kreise Geschwindigkeit schreibe des Schöpfers
Allmacht zu, der den Körpern so eine Schnelligkeit beylegt,
Welche fast geistig ist

Dann deutet er an, daß die ganze Sache sich auch anders verhalten könne, daß vielleicht auch – aber das seien *verborgene* [!] *Dinge* – die Erde sich ihrerseits *bewege* und – *drehe*:

Aber wie? wenn von der Welt die Sonne der Mittelpunkt wäre,
Und die übrigen Sterne von ihren anziehenden Kräften,
So wie von ihren eignen, beseelt, in verschiedenen Ringen
Um sie herum sich bewegten? . . .

Wie wenn der Planet die Erde, so unbeweglich
Sie auch still zu stehn scheint, von ihnen der siebente wäre,
Und drey unbemerkte verschiedne Bewegungen hätte?

Man könne vielleicht ein *schnell bewegendes Rad* annehmen,

das unsichtbar über den Sphären

[22] S. 16 ff. [23] S. 78 ff. [24] S. 84 ff.

Durch sein Herumdrehn den Tag und die Nacht [!] *verursacht. Doch hast du*
Dieses zu glauben nicht nöthig, wenn die umwandelnde [!] *Erde*
Selber in Osten den Tag sich holt, und der Nacht mit dem Theile,
Der vom Sonnenlicht abgekehrt ist, begegnet.

Mit diesem hypothetischen Bescheid solle Adam sich zufrieden geben (S. 93f.):

So sey es; vielleicht auch
Anders; die herrschende laufende Sonne geh über der Erd' auf,
Oder der Erdball über der Sonne; die wandernde Sonne
Nehme den flammenden Weg von Osten her, oder die Erde
Nehm' aus Westen den Lauf, mit stillem [!] *schlafenden Schritte,*
So wie sie ruhig, und sanft [!] *sich um die Axe herumdreht* [!] . . .

Im übrigen sei *der Himmel zu hoch, um, was drinn vorgeht, zu wissen.* Adam solle nur *auf das denken, was sein eigenes Wesen betrifft.* Also eine Ablehnung des τὰ μετέωρα φροντίζειν. Er solle sich an *diesem herrlichen glücklichen Eden erfreuen.*

Es ist gewiß ein merkwürdiges Schauspiel, zu sehen, wie der Gehalt von zwölf Seiten des *Verlorenen Paradieses* in wenige Goethesche Worte und Verse zusammengepreßt wird. Daß aber Milton hier Vorlage war, kann nicht bezweifelt werden. Außer den Kerngedanken – wozu auch hier die Nähe der Schöpfungsgeschichte, des *ersten Tages* gehört – finden sich die wörtlichen Anklänge: das *Sichherumdrehen* der Erde, die erstaunende *Schnelligkeit*, dann auch wieder das *sanfte* Herumdrehn (bei Goethe *das sanfte Wandeln deines Tags*); das *Paradies* (Goethe: *Paradieses-Helle*)[25].

Bei weiterer Umschau finden wir auch noch die pythagoräische Sphärenharmonie (*Brudersphären Wettgesang*) bei Milton sowohl wie bei Zachariä. *Verlorenes Paradies* 5. Gesang heißt es (S. 174):

. . . Tänze von mystischem Sinn; sie glichen den Sphären der Sterne,
Und dem harmonischen Lauf der hohen Planeten des Himmels.

Zachariä, *Die Unterwerfung gefallener Engel* (Bd. 5, S. 137f.):

Mit welchem entzückten Erstaunen
Sah Orion der Schöpfung Gesicht, die strahlenden Sonnen
Und die hellen Planeten! mit welcher Begeistrung vernahm er
Die Gesänge der Sphären! Sie flogen durch zahllose Welten
Bis zu unserm Sonnensystem.

Die pythagoräische Harmonie der Sphären begegnet bei den Dichtern des 18. Jahrhunderts im übrigen so häufig, daß kein bestimmter als Quelle für Goethe genannt

[25] Zu vergleichen noch Anfang des 6. Gesangs: *Dieses verschaft die holde Verändrung In dem Himmel, wie Tag und wie Nacht. Wenn das Licht hier heraustritt; Geht auf der andren Seite die folgsame Finsterniß wieder . . . zurück.* In Zachariäs *Unterwerfung gefallener Engel*, Poet. Schriften, Bd. 5, S. 132, auch die Wendung: *Der Mensch wird der Gnade . . . Unbegreiflich den Engeln und Himmeln, gewürdiget werden.*

werden kann. Blätterte er aber einmal in Milton und Zachariä während der Konzeption der Engelstrophen, so konnte er hier an die topische Wendung erinnert werden, der er dann die genial eigene Prägung gab. Unkorrekt ist es auf jeden Fall, wenn Kommentare nur auf „Pythagoras" als Quelle verweisen.

Aus Zachariäs *Schöpfung der Hölle* sei zum Abschluß noch ein Passus angeführt, der sich mit V. 261 und Umgebung des *Prologs* auffallend berührt (Bd. 5, S. 84ff.):

Der Schöpfer gebot dem brüllenden Sturmwind
Ueber die Wasser zu fahren; er fuhr mit düsteren Flügeln
Ueber sie hin, da braußten die Wasser mit wilderen Wogen,
Unter einander . . . Jetzt faßte die schreckliche Rechte
Tausend zusammengekettete [!] *Donner; er warf sie auf einmal*
In die Welten hinab [!], *die alles zerschmetternden Blitze*
Fuhren mit seelenbetäubendem Knall in die zitternden Erden . . .

Die bebenden Welten
Rauchten, von mächtigen Blitzen gespalten, und wirbelten Flammen,
Dicke Säulen von Dampf und schwarze Wolken vom Rauche,
Hinter sich her.

Man vergleiche bei Goethe (auch die Reihenfolge der Motive):

Und Stürme brausen um die Wette,
Vom Meer auf's Land, vom Land auf's Meer,
Und bilden wüthend eine Kette [!]
Der tiefsten [!] *Wirkung rings umher.*
Da flammt ein blitzendes Verheeren
Dem Pfade vor des Donnerschlags . . .

Goethe zeichnet selbstverständlich nicht genau nach, aber er faßt doch thematische und terminologische Elemente zusammen zum eigenen Neuen. Ich schließe die Vergleichung ab, obwohl sich noch manche Einzelheiten zur Erhärtung beibringen ließen. Die angeführten Parallelen scheinen mir zu zahlreich und zu gewichtig, als daß man zweifeln könnte, daß die Engelstrophen erst nach der Lektüre der beiden Bände Milton-Zachariä verfaßt sein können.

Wir hätten also nunmehr für die Entstehungszeit des *Prologs im Himmel* den gesuchten terminus post mit der Miltonlektüre (Aug.–Okt. 1799) in der Hand. Ich glaube, man darf aber noch weiter gehen und mit einer gewissen Sicherheit vermuten, daß der lyrische Teil Herbst 1799, der dialogische April 1800 entstanden ist. Was die Engelstrophen betrifft, so ist die Anlehnung an Milton-Zachariäsche Wendungen doch so stark, daß man sich schwerlich vorstellen kann, daß bei ihrer Ausarbeitung die beiden Bände Milton-Zachariä Goethe nicht mehr zur Hand gewesen wären. Die Art, wie er hier einen Ausdruck, da eine

Farbe, dort einen Gedanken aufgreift, und sie kontaminiert, weist auf gleichzeitige Benutzung, kaum auf Gedächtnis durch schematische Aufzeichnung gestützt. Es kommt noch etwas hinzu. Eben während der Zeit der Miltonlektüre war Goethe mit der Herausgabe seiner Gedichte für den 7. Band der Ungerschen Ausgabe seiner *Neuen Schriften* beschäftigt. Man vergleiche darüber die vielen brieflichen Äußerungen im August und September 1799[26]. Die intensive Beschäftigung mit eigener Lyrik konnte sehr wohl gerade für Abfassung dieser lyrischen Expositionsepisode die nötige *Stimmung* geben[27]. Ähnliche Gleichschritte zwischen übrigem dichterischem Tun und der *Faust*-Arbeit sind bekanntlich öfter zu beobachten.

Anders steht es mit dem dialogischen Teil. Hier konnte Milton lediglich die gedankliche Grundlage ausprägen helfen, die Pläne, die Goethe schon in sich trug (Pfitzer, *Hiob*), zu festerer Form gedeihen lassen. Eine sofortige Niederschrift ist nicht notwendig anzunehmen. Daß sie auch nicht wahrscheinlich ist, daß vielmehr alles darauf hindeutet, daß der Dialog erst im April 1800 geschaffen ist, ergibt sich aus seiner inneren Verwandtschaft mit der, wie bezeugt ist, damals entstandenen Beschwörungsszene. Darauf hat die Forschung oftmals hingewiesen. Eine Stütze für diese Annahme bieten meine Untersuchungen über die Zusammenhänge zwischen den *Guten Weibern* und dem *Prolog* resp. der Beschwörung, auf die ich verweisen muß[28]. Um das hierfür Wichtigste kurz zu referieren, so zeigte es sich, daß Fr. Schlegels *Gespräch über Poesie* im *Athenäum* III 1, das Goethe Anfang April 1800 zu Händen kam, bedeutsame Anregungen gegeben hatte. Im Augenblick, wo Goethe die Exposition des Mephistopheles als Geist, der stets verneint, als klugen Neganten, als das also, was er seit seiner Schweizerreise 1797 als *Schalk* bezeichnete, im Sinne hatte, traf er in Schlegels *Gespräch* auf die Gestalt der Amalia. Diese selbst war mit großer Annäherung ein weiblicher Schalk, die Partien des Dialogs, die sie beherrscht, „Negantengespräch", dem Typus nach genau das, was auch die Beschwörungsszene wie gleichfalls die Dialogpartie im *Prolog* bot: ein geistreicher Partner beherrscht das Gespräch durch ebenso lästiges wie fruchtbares konsequentes Negieren. Für die im Juni 1800 entstandenen *Guten Weiber* übernahm Goethe die Schlegelsche Amalia mit ihrem Namen und exemplifizierte an ihr, wieder durch „Negantengespräche", ausdrücklich Wort und Begriff des *Schalks*, mit seltsam aus dem Rahmen der Erzählung springenden philologischen Exkursen. Dieser ungewöhnliche Schritt – ungewöhnlich auch, weil der Dichter damit gegen den ausdrücklichen Auftrag Cottas, *gute* Frauentypen darzustellen, handelte – ist kaum plausibler zu erklären als durch die Annahme: Goethe hatte kurz vorher, im April, die Dialogpartie des *Prologs* ge-

[26] 4. November gingen die *ersten Hefte* an Unger ab.

[27] Vgl. an Schiller 29. Juli 1797: *Sie sagten neulich daß zur Poesie nur die Poesie Stimmung gäbe, und da das sehr wahr ist, so sieht man wie viel Zeit der Dichter verliert wenn er sich mit der Welt abgiebt . . .*

[28] „Der 'Schalk' in den Guten Weibern und im Faust" in Jahrb. „Goethe" 14/15 (1952/53), S. 171ff.

schrieben, wo er das Wort *Schalk* prägnant im Sinne des geistreichen Neganten auf Mephistopheles angewendet hatte. Die *Guten Weiber* benutzte er darauf als erste sich bietende Gelegenheit, diesen ungewöhnlichen Wortgebrauch ausführlich zu erklären, damals noch in dem Glauben, der *Faust* würde bald erscheinen.

Mit Milton hatte also der dialogische Teil des *Prologs* wenig zu tun, sehr viel aber mit Friedrich Schlegels *Gespräch*. Nun ergibt sich jedoch folgende chronologische Lage. Zunächst: zwischen Oktober 1799 und dem 11. April 1800 ist Arbeit am *Faust* nicht nachweisbar. Am 4. April 1800 erhielt Goethe das *Athenäum* mit dem *Gespräch über Poesie*. Am 5. sendet er ein *Athenäums*-Exemplar an Schiller und verabredet mit diesem ein Zusammentreffen. Selbstverständlich ist dann zwischen beiden das *Gespräch über Poesie* besprochen worden. Zwar wissen wir von dieser Unterredung nichts, man könnte sie sich aber leicht einigermaßen rekonstruieren. Schiller, stets bedacht an den Schlegels das Tadelnswerte zu finden, wird sicherlich auf die ihm gänzlich konträre Amaliagestalt und ihr „Verneinen" hingewiesen haben. Eine Frau, klug und klüger als die Männer, die es zudem wagt, den Männern dauernd ihre kritischen Negationen hinzuwerfen, und die dann mit diesem geistreichen Negieren auch noch „herrscht" – das mußte in Schillers Augen wieder als eine der unverbesserlichen Schlegelschen Verkehrtheiten erscheinen. Man darf es Goethe zutrauen, daß er selber die „Negantin" als solche erkannt hat, aber Schillers Polemik hat gewiß das ihrige dazu beigesteuert, um Goethe in der Amalia einen „Schalk" erkennen zu lassen, der sie ja wenigstens annäherungsweise ist. Wir können uns das Gespräch noch weiter vervollständigen. Natürlich hat Schiller in Schlegels Amalia Carolines anmutige Krallen gespürt, und sicher mehr als billig. Nun wurde Caroline im Hause Schiller *Dame Luzifer* genannt. Es braucht in dem Gespräch im Zusammenhang mit Amalia nur dieser Name gefallen zu sein – und er wird gefallen sein –, so konnte sich für Goethe die gedankliche Verbindung herstellen: Amalia – Schalk – Luzifer = Mephistopheles.

Am 11. April 1800 erhielt Goethe ein Schreiben von Cotta, in dem dieser ihm auf Veranlassung Schillers ein Angebot wegen Veröffentlichung des *Faust* macht. (Schiller wollte Goethe zur Vollendung treiben.) Am gleichen Tag noch beginnt Goethe nun wieder neu die Arbeit am *Faust*, die ihn bis zum 24. April fast täglich beschäftigt. In dieser Zeit ist, wie wir wissen, die Beschwörungsszene entstanden, in der Mephistopheles zum Neganten deklariert wird, die Szene selbst weitgehend „Negantengespräch". Kann es noch zweifelhaft sein, daß gleichzeitig die Dialogpartie des *Prologs* verfaßt ist? Deren stärkste innere Beziehung zur Beschwörung hat von je als Argument gleichzeitiger Entstehung gegolten. Wenn wir nun hinzunehmen, daß es sich im *Prolog* um ein Paradigma des „Negantengesprächs" handelt, das die Struktur vieler Mephistophelesszenen exponiert, wenn wir wissen, daß wenige Tage vor dem 11. April Goethe ein ihm sehr wichtiges Produkt des ihm wesentlichen, ihn verherrlichenden Schriftstellers kennenlernt,

das ihm gleichfalls als paradigmatisches Negantengespräch erscheint, ist es dann nicht völlig klar, wie es mit der Abfassungszeit dieses Prologteils bestellt ist? Das *Gespräch über Poesie* hatte Goethe eine schalkähnliche Gestalt dargeboten mit der für ihn besonders wichtigen Mischung von *Verneinen* und *Geist*. Schiller mag von seinem Standpunkt aus noch besonders den Finger darauf gelegt haben, doch ist das nicht einmal ausschlaggebend. Wir können auch unsere rekonstruierte Unterredung als unbeweisbare Hypothese völlig preisgeben. Der Schlegelsche *Schalk* bleibt bestehen und war auch für Goethe ohne Nachhilfe genügend erkennbar. Und nun taucht im *Prolog* das Wort *Schalk* auf, spielt seine wichtige Rolle in einer Bedeutung, in der es niemand recht kennt, wird als Wort später bei Goethe aber wieder fallen gelassen bis auf gelegentliche Ausnahmen. Alles spricht dafür, daß die Affizierung durch einen frischen Eindruck hier Goethe die Feder geführt hat. Er selbst hat sich dann in den *Guten Weibern* interpretieren zu müssen geglaubt. Der Eindruck konnte aber deswegen so stark werden, weil jahrelange Vorstellungen von Mephistopheles und wie er zu exponieren sei bei Schlegel etwas wie ein Vorbild fanden. Goethe begegnete der richtigen Anregung zur richtigen Stunde, ein bei ihm öfter zu verzeichnender Fall. – Der weitere historische Verlauf ist der: am 6. Mai 1800 bittet Cotta um einen Beitrag zum *Damen-Kalender*, und in drei Junitagen entstehen die *Guten Weiber*, in denen Goethe den *Schalk* erklärt.

3. Beschwörung. Vor dem Tor.

Wenn die Dialogpartie des *Prologs im Himmel* mit der Beschwörungsszene im April 1800 zusammen entstanden ist, so muß auf eine Schwierigkeit hingewiesen werden. Goethes Tagebuch, das in dieser Zeit verläßlich sein dürfte, verzeichnet im April nur 12 Arbeitstage am *Faust*; an einem heißt es noch dazu: *Weniges an Faust*. Diese Zeit erscheint knapp für zwei Szenen wie die vorliegenden. Rechnet man die schon im Herbst 1799 entstandenen Engelstrophen ab, so bleiben noch rund 420 Verse. Nicht die Quantität so sehr stimmt bedenklich – in dieser Hinsicht darf man Goethe noch bis in viel spätere Jahre Überraschendes zutrauen – als vielmehr die Tatsache, daß Partien ganz verschiedenen Stils (verschiedener *Stimmung*) zu schaffen waren. Für die Dialogpartien beider Szenen mit ihrem homogenen Gehalt war Goethe seit Herbst 1799 innerlich vorbereitet. Es kommen aber so verschiedenartige Dinge hinzu wie der lyrische Monolog *Verlassen hab' ich Feld und Auen*, die eigentliche „Beschwörung" mit ihren Zauberformeln, schließlich der opernartig-lyrische Geisterchor. In diesem Zusammenhang mag eine Feststellung die Schwierigkeiten erleichtern. Der Geisterchor (*Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen droben!*) stammt – dies läßt sich zeigen – aus der Zeit der Miltonlektüre im Herbst 1799. Er ist angeregt durch die Paradiesschilderung im 4. Gesang des *Verlorenen Paradieses* in der Zachariäschen Übersetzung. Den Beweis liefert das Mittelstück V. 1472–1496.

Goethe	Milton S. [illegible]
Lastende Traube	[illegible] ... [illegible] Weinstock
Stürzt in's Becken	Purpurne Trauben [illegible]
Drängender Kelter,	[illegible]
Stürzen in Bächen	[illegible]
Schäumende Weine,	Quellen, die mit
Rieseln durch reine	rieselndem Lauf
Edle Gesteine,	sich in die
Lassen die Höhen	Auen verbreiten.
Hinter sich liegen,	Oder in einem
Breiten zu Seen	[illegible] See die Fluten versammeln,
Sich um's Genügen	Welcher dem Ufer, mit Myrthen gekrönt, den
Grünender Hügel.	krystallenen Spiegel [illegible]
Und das Geflügel	erschallt [illegible] die Stimmen der Vögel
Schlürfet sich Wonne,	
Flieget der Sonne,	
Flieget den hellen	
Inseln entgegen,	(Anm. S. [illegible] ... die Insel [illegible] ...)
Die sich auf Wellen	
Gauklend bewegen;	
Wo wir in Chören	
Jauchzende hören,	... Bacchus ... [illegible]
Über den Auen	Mit den Stunden, und Grazien [illegible] im
Tanzende schauen,	Tanze geschlossen [illegible] der [illegible] Pan den
Die sich im Freien	immerwährenden Frühling [illegible]
Alle zerstreuen.	[illegible]

Für die Verse Faust [illegible] können noch folgende Wendungen Miltons [illegible] gewiesen werden.

1. Milderer Sonnen. Im 4. Gesang spricht Adam zu Eva (S. [illegible]):

> Der Erde ... die sanften Feuer [illegible] sie nicht nur,
> sondern mit [illegible] Einfluß
> Wird sie [illegible] erwärmt, und ernährt ...

2. Himmlischer Söhne ... Schwankende Beugung. Schwebet vorüber. Satan auf dem Weg ins Paradies gibt sich im Gespräch mit dem Engel Uriel [illegible] als Engel aus. Er verabschiedet sich (3. Gesang S. [illegible]):

> Mit tiefer Verneigung
> Beugte sich Satan vor ihm, wie sonst im Himmel gebräuchlich [illegible]
> [illegible] Geistern [illegible] die Ehrfurcht
> [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Eva berichtet von dem gleichen Erlebnis (4. Gesang S. 55):

> *Ich ergab mich, und sah von dieser Zeit an, wie Schönheit*
> *Weniger ist, als männlicher Anstand, und höhere Weisheit;*
> *Weisheit, in welcher allein die wahre Schönheit bestehet.*

Beider Erwachen am Morgen (5. Gesang S. 115):

> *Also lispelnd weckt er sie auf; doch mit starrendem Auge*
> *Sah sie auf Adam empor, umarmt ihn feurig und sagte:*
> *O mein Geliebter, in dem ich allein mit meinen Gedanken*
> *Ruhe finde . . .*

Der Geisterchor ist also gleich den Engelstrophen aus den zwölf Arbeitstagen des April 1800 herauszunehmen. Er lag schon vor. Angesichts der Vielzahl von Gleichklängen, vor allem des Mittelstückes, wo sich die übernommenen Motive auch in der Reihenfolge des Auftretens mit Milton decken, muß Entstehung während der Miltonlektüre angenommen werden. Die Zachariä-Übersetzung muß Goethe noch vor Augen gelegen haben. Was die Arbeitsweise des Dichters betrifft, so bestätigt sich hier deutlich, daß er so verfahren ist, wie er am 5. Mai 1798 an Schiller schrieb: *Nun kann ich jeden Augenblick der Stimmung nutzen, um einzelne Theile weiter auszuführen und das ganze früher oder später zusammen zu stellen.* Im Herbst 1799 war er durch die Beschäftigung mit seinen Gedichten in der lyrischen *Stimmung*, die ihn zu den Engelstrophen wie zu dem Geisterchor inspirierte. Auch für die Beschwörungsszene hat also um diese Zeit schon ein Schema vorgelegen, das es Goethe ermöglichte, eine Episode wie den Geisterchor herauszugreifen. Das würde von Interesse sein, wenn man etwa eine frühere Entstehung auch des lyrischen Anfangsmonologs dieser Szene in Betracht zöge. Für einen solchen früheren Ansatz finden sich allerdings im Herbst 1799 keine Anhalte. Ein paar Anklänge an Zachariäs *Nacht* (Werke, 4. Band) werden zufällig sein[29].

Es muß aber auf eine Möglichkeit hingewiesen werden, den Monolog schon im Frühjahr 1798 entstanden zu denken. Auch hier war Goethe in *lyrischer* Stimmung. *Damit mir die nächsten vier Wochen . . . nicht ungenutzt verstreichen, habe ich gleich den Faust vorgenommen und finde Ihre Bemerkung richtig: daß die Stimmung des Frühlings lyrisch ist, welches mir bei meinem rhapsodischen* [!] *Drama sehr zu Gute kommt.* (An Schiller 11. April 1798.) Das war, wie wir wissen, zunächst auf die Kerkerszene zu beziehen, deren alte Prosa Goethe *in Reime brachte.* Es dürfte aber auch Neues in dieser Zeit entstanden sein, wie man mit Recht aus dem Brief an Ch. Schiller vom 21. April geschlossen hat. *Rhapsodisches Drama*: der Ausdruck im Brief vom 11. April würde auf den Anfangsmonolog der Beschwörungsszene ganz besonders gut passen. (Rhapsodisch in Goethe-Schillers Briefen immer prägnant = episch.)

[29] Dagegen ist die 1. Strophe von Hölderlins *Brod und Wein* unbedingt durch Zachariäs *Nacht* inspiriert. Vgl. *Poet. Schriften*, Ausg. 1764, Bd. 4, S. 172f.

Gegen chronologische Bestimmungen auf Grund von „Parallelchen" haben Erich Schmidt und andere bekannte Einwände erhoben. Im allgemeinen zu Recht, wenngleich nie übersehen werden kann, daß wir bei Goethe doch tatsächlich sehr zahlreiche Fälle kennen (und vielfach noch nicht kennen), wo er soeben geschriebene oder gedichtete Wendungen vor allem beim Briefdiktieren mit einfließen läßt. Wenn ich im folgenden ein solches „Parallelchen" ins Feld führe, so geschieht es im übrigen, weil es mit anderen wirklichen und stichhaltigen Parallelen sehr merkwürdig übereinstimmt. Am 28. April 1798 schreibt Goethe an Schiller: *Pygmalion macht Anspruch an die höchste theatralische Würde und Fülle, und so wie Iffland den Wallen nimmt ist es die personificirte Welt-Leerheit, durch einen Pudelnärrischen Humor ausgestopft und ausgestattet.* Das Wort *Pudelnärrisch*, mir sonst bei Goethe nicht bekannt, taucht auf am Schluß von *Vor dem Tor* V. 1167. Wagner: *Es ist ein pudelnärrisch Tier.* Sollte der gewiß nicht alltägliche Ausdruck aus der Arbeit an dieser Stelle in die briefliche Wendung eingeflossen sein? Sollte Goethe um diese Zeit die Begegnung mit dem Pudel V. 1147 bis 1177 verfaßt haben und im Anschluß daran den *lyrischen* Anfang der Beschwörung? Doch das führt uns zunächst zu einem andern Problem, der Entstehungsgeschichte der Szene *Vor dem Tor.*

Da viele Partien dieser Szene – nach Pniowers[30] Hinweis – auf Quellen beruhen, die Goethe erst Anfang 1801 studierte, setzt man im allgemeinen die Entstehungszeit auch für 1801 an, wobei man jedoch mit Benutzung „älterer Ansätze" rechnet. Was wirklich für 1801 nachzuweisen war, sind alle Stellen, wo auf Magie Bezug genommen wird, dazu etwa noch[31] die Verse 860 ff. Was die übrigen betrifft, so wurde z. B. auch darauf hingewiesen, daß „die typisierende Selbstdarstellung der Berufsklassen und Altersstufen mit bezeichnenden Wendungen und Gesten auf die 90er Jahre weist"[32]. Ich glaube nun, daß man gerade für den Ansatz der hier gemeinten Volksszenen zu einem verhältnismäßig sicheren Anhalt für 1798 kommen kann. Am 18. April 1798 schreibt Goethe an Ch. Schiller: *Dann habe ich noch meinen Pachter in das Roßlaer Gut und Professor Thouret in die hiesige Schloßdecoration einzuführen, ist das geschehen, so werde ich nach dem Beyspiel des Kaiser Asverus sagen:*

Beschlossen hab ich es, nun gehts mich nichts mehr an!

und zu Ihnen hinüber eilen . . . Man sagt Richter werde auch zu gleicher Zeit mit Iffland eintreffen, nicht weniger bedrohen manche fürstl. Personen unsern Theatralischen Jahrmarkt mit ihrer Gegenwart. Aus diesen Sätzen scheint mir mit größter Wahrscheinlichkeit hervorzugehen, daß Goethe sich in diesen Tagen sein 1773/78 geschriebenes *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* wieder hervorgeholt und angesehen hat. Anders würde ihm das wörtliche Zitat und – in anderem Zu-

[30] „Die Abfassung der Scene 'Vor dem Tor' im Faust" in Goethe-Jb. 16 (1895), S. 149 ff.

[31] Pniower a. O. S. 169 f.

[32] Petsch a. O. S. 643. – Vgl. Pniower in Zeitler, Goethe-Handb. 3, S. 499. – Erich Schmidt, Urfaust[5], S. LXIII ff.

sammenhang! – die Titelanspielung schwerlich in die Feder geflossen sein. Ein äußerer Grund für diese Beschäftigung mit dem alten Stück ist nicht zu erkennen. Es geschah weder für eine Ausgabe noch für eine Aufführung. Wohl aber konnte es für Goethe Bedeutung gewinnen, wenn er im Sinn hatte, die Szene *Vor dem Tor* zu beginnen. Denn hier beabsichtigte er Volksszenen zu schreiben, die im Typus ganz denen des *Jahrmarktsfestes* entsprechen mußten. Den gesuchten Aufschluß gibt uns ein vergleichender Blick auf das *Jahrmarktsfest* und die Szene *Vor dem Tor*. Denn man sieht hier ohne weiteres die Möglichkeit, daß Goethe sich durch sein eigenes *Schönbartspiel* hat anregen lassen, nicht nur was die *Stimmung*, sondern auch ganz bestimmte Gestalten und Züge betrifft. Im allgemeinen zunächst: das was man das „Typisieren von Berufsklassen" genannt hat, war ja im *Jahrmarktsfest* in so eminenter Weise schon geleistet, daß Goethe, als er jetzt ähnliches im Sinne hatte, kaum Besseres tun konnte, als sich sein früheres Werk anzusehen. Der Gedanke ferner, die Einschaltung eines leichtfertigen Liedes (*Der Schäfer putzte sich zum Tanz*) vorzunehmen, dürfte sicherlich angeregt sein durch die Gesänge der *Marmotte*[33] und des *Schattenspielmanns* im *Jahrmarktsfest*. Aber im Einzelnen. Im *Jahrmarktsfest* tritt gleich zu Anfang ein *Doktor* auf, der von einem quacksalberischen Kollegen folgendermaßen angeredet wird:

Werd's rühmen und preisen weit und breit,
Daß Plundersweilern dieser Zeit
Ein so hochgelahrter Doctor ziert,
Der seine Collegen nicht schikanirt.

Im *Faust* heißt es (981 ff.):

Alter Bauer. Herr Doctor, das ist schön von euch,
Daß ihr uns heute nicht verschmäht,
Und unter dieses Volksgedräng',
Als ein so Hochgelahrter, geht.

Im *Jahrmarktsfest* spricht der Doktor (14 ff.):

Weiß was im Grunde wir alle können.
Läßt sich die Krankheit nicht curiren,
Muß man sie eben mit Hoffnung schmieren.
Die Kranken sind wie Schwamm und Zunder;
Ein neuer Arzt tut immer Wunder.

Hiermit zu vergleichen die ganze Ärzte-Rede *Faust* 1022 ff., von der, trotz ihrer Erwähnung alchemistischen Details, Pniower[34] ausdrücklich zugibt, daß nicht

[33] Auch das Marmotte-Lied im *J. z. P.* war dort spätere Einlage.

[34] Goethe-Jahrb. 16, S. 174.

1801, sondern das Jahr 1797 terminus a quo sei. Ebenfalls dürften 1064ff. sicherlich hierauf zurückgehen:

O glücklich, wer noch hoffen kann
Aus diesem Meer des Irrthums aufzutauchen!
Was man nicht weiß das eben brauchte man,
Und was man weiß kann man nicht brauchen.

Aber noch die Worte des Marktschreiers im *Jahrmarktsfest* 404ff. gehören engstens in diesen Zusammenhang:

Liebe Freunde, gute Leute,
Daß Menschenlieb' und Freundlichkeit,
Sorge für eure Gesundheit
Und Leibeswohl, zu dieser Zeit
Mich diesen weiten Weg geführt,
Das seid ihr alle perschwadirt,
Und von meiner Wissenschaft und Kunst
Werdet ihr, liebe Freunde, mit Gunst
Euch selbst am besten überführen . . .
Sind auch viele meiner Vorfahren,
Die leider! nichts als Prahler waren.
Ihr könntet's denken auch von mir,
Drum rühm' ich nichts, und zeig' euch hier
Ein Päckel Arzenei, köstlich und gut;
Die Waare sich selber loben thut.
Wozu es alles schon gut gewesen,
Ist auf'm gedruckten Zettel zu lesen;
Und enthält das Päckel ganz
Ein Magenpulver und Purganz,
Ein Zahnpülverlein, honigsüße,
Und einen Ring gegen alle Flüsse.

Also auch das Motiv des Arzt-Vorfahren verbunden mit Quacksalberei ist hier schon vorgebildet. Eine weitere Korrespondenz besteht zwischen der Gestalt des *Schattenspielmanns* im *Jahrmarktsfest* und dem *Bettler* in *Vor dem Tor*. Auch der als (singender) Bettler Bezeichnete ist nämlich zugleich – Orgeldreher. (*Laßt hier mich nicht vergebens leiern.* Bei dem Schattenspielmann ist das *Orgelum, orgelei* siebenmal wiederholter Refrain.)

Die brieflichen Anspielungen auf das *Jahrmarktsfest* aus dem wichtigen Monat der *Faust*-Arbeit, April 1798, dürften durch die nachweisbare Benutzung desselben ihre hinlängliche Erklärung gefunden haben. Wir können also für diese

Zeit Beginn der Arbeit an *Vor dem Tor* ansetzen[35]. Auf die Frage, wieviel damals entstanden ist, läßt sich soviel sagen: zum mindesten die Kernsituation wird entworfen sein. Faust in der Außenwelt im Gespräch mit einem Mitbürger; Faust über seinen Arztberuf; dazu etwa die Bettlergestalt; die Einlage des *Philinelieds*. Das Stück Faust über seinen Arztberuf darf wohl als ein erstes Zentrum der Szene, der Entstehung nach, angesehen werden. Das wird nun nicht Zufall sein: es gehörte noch zur „Exposition", an die Goethe natürlich immer zu allererst dachte. Zur Exposition gehörte aber auch ganz wesentlich die Begegnung mit dem Pudel. Mephistopheles endlich „entstehen" zu lassen, mußte ein Hauptanliegen des Dichters sein. Bis zu seinem wirklichen Auftreten war es noch ein weiter Weg, dies mußte noch – vgl. die Auseinandersetzung mit Milton – erarbeitet werden. Zu dem Pudel bedurfte es keiner großen gedanklichen Vorarbeit. Es liegt infolgedessen nichts näher, als die Annahme, daß Goethe mit den angeführten Stücken von *Vor dem Tor* zugleich die Pudelbegegnung ausführte, auch sie ist eine Kernsituation der Szene, an keine Vorarbeiten gebunden, die Exposition aber ein gutes Stück vorantreibend. Das Wort *Pudelnärrisch* im Brief wird also in der Tat eine Reminiszenz an die eben geschaffene Szene sein.

Es ist kein Zweifel, daß damit ein weiterer Anhalt für die Entstehung auch des Monologs *Verlassen hab' ich Feld und Auen* um diese Zeit (Frühjahr 1798) gegeben sein könnte. Der Monolog enthält ja zugleich die Anreden an den Pudel. Dadurch ist der Anschluß an die Situation vom Schluß der vorhergehenden Szene hergestellt. Wenn Goethe, wie man immer wieder sieht, mehr das innerlich als das äußerlich Zusammengehörige auch zusammen entstehen läßt, für ihn also die Szenentrennung bei der Arbeit keine Schranke bildet, so lag hier ein solcher innerer Zusammenhang vor. Und zugleich standen die lyrischen Partien des Monologs mit seiner damaligen *lyrischen* Frühlingsstimmung in Einklang. Der letzte Beweis kann hier nicht erbracht werden. Jedenfalls ist es aber höchst unwahrscheinlich, daß diese lyrische Partie ausgerechnet mit den „Negantengesprächen" und ihrer geschliffenen Dialektik zusammen 1800 entstanden ist.

[35] Bei allen Vermutungen über das im April 1798 Entstandene spielt in der *Faust*-Forschung der Briefsatz eine große Rolle (an Ch. Schiller 21. 4. 1798): *Ich habe nun auf Cellinische Weise ein Schock zinnerne Teller und eine Portion hartes trocknes Holz dran gewendet und hoffe nun das Werk gehörig im Fluß zu erhalten.* So wenig mit diesen Worten zu beweisen ist, man findet sie doch bis zum Überdruß für jede These in Anspruch genommen. Ich möchte trotzdem nicht unterlassen, den Satz mit der Verwendung des *J. z. P.* in Verbindung zu bringen. – Beim Guß des Perseus ist Cellini in Geldnot. Er hat kaum die Mittel, sich das nötige Brennholz zu verschaffen. Der Guß erfordert mehr Metall, als er voraussah und vorrätig besitzt. Ein letzter halber *Zinnkuchen* wird noch zugesetzt, reicht aber ebenfalls nicht. Da in der Not greift Cellini sein eigenes altes Hausgerät an, und das rettet den Guß. Vor der Mahlzeit muß er dann nach *Töpferware* schicken, seine zinnernen Teller zu ersetzen. – Die Benutzung des *J. z. P.* konnte Goethe als eine ähnliche Maßnahme, in der Not einem Mangel abzuhelfen, empfinden. Dabei mochte für ihn die Parallele zu Cellini vor allem darin liegen, daß er altes poetisches Inventar angreift, wie jener seinen alten Hausrat.

Hebbel und Mommsen.

Von

Rudolf Bülck (Kiel).

Aus ganz anderem Holze geschnitzt als die drei großen schleswig-holsteinischen Dichter Hebbel, Storm und Groth, hat Theodor Mommsen doch zu ihnen allen in Beziehungen gestanden, in Beziehungen freilich, die bei den einzelnen ein recht verschiedenes Bild aufweisen. Mit dem gleichaltrigen Husumer Dichter verband den großen Historiker eine enge Jugend- und Studentenfreundschaft, die ihren Ausdruck und Ausklang in dem 1843 erschienenen *Liederbuch dreier Freunde* fand, an dem neben Storm und Th. Mommsen auch dessen jüngerer Bruder Tycho beteiligt war. Das Leben trennte dann die Freunde, aber als Storm 1884 Berlin besuchte, war Mommsen auf dem Plan und ließ es sich nicht nehmen, bei einem zu Ehren des Gastes veranstalteten Festessen die Rede zu halten.

Die Freundschaft mit dem um zwei Jahre jüngeren Klaus Groth wurde durch den *Quickborn* herbeigeführt; 1854 übersandte Mommsen dem Dichter den ersten Band seiner *Römischen Geschichte* mit einigen Widmungsversen, deren Schluß lautet: *Es grüßt den Musikanten Ein andrer Musikant.* Die persönliche Bekanntschaft vermittelte Gustav Freytag, den Groth bei seinem Aufenthalt in Leipzig (1856) kennen lernte.

Der älteste der vier war der 1813 geborene Hebbel. Zu ihm ist Mommsen, wie hier gleich vorweggenommen sei, nicht in ein näheres Verhältnis getreten wie zu Storm und Groth; weder die Persönlichkeit Hebbels noch seine Dichtung haben auf Mommsen den Eindruck gemacht, den der Dichter selbst hätte erwarten dürfen und den man hätte voraussetzen können. Das Material zur Beurteilung der beiderseitigen Beziehungen ist nicht eben erheblich. In Hebbels Tagebüchern sucht man Mommsens Namen vergeblich, in den Briefen erscheint er einige Male; wichtigere Äußerungen Hebbels über Mommsen besitzen wir in des ersteren kritischen Schriften. Mommsens Tagebuch andrerseits ist noch nicht zugänglich, wenigstens noch nicht veröffentlicht, aber ein paar briefliche Bemerkungen von ihm über seinen schleswig-holsteinischen Landsmann liegen vor. Im ganzen reichen jedoch bei aller Knappheit die Aktenaussagen hin, um ein Urteil zu fällen, das einigermaßen sich mit den Tatsachen deckt und beiden Seiten gerecht wird.

Hebbel hatte im September 1843, mit einem Stipendium des dänischen Königs für zwei Jahre ausgerüstet, die große Bildungsreise nach dem Süden angetreten. Seine bisher erschienenen Werke hatten ihm schnell Ruf und Ruhm eingetragen, über die Grenzen der Herzogtümer hinaus, ja dort wohl noch mehr als in der Heimat selbst. So konnte er wohlgemut sich dem Genusse einer unabhängigen Stellung hingeben, würdige Kunst und große Natur auf sich wirken lassen, ein Glück, das ihm jetzt zum ersten Male beschieden war. Von Paris, das ihn ein

volles Jahr lang festhielt, kam er im Oktober 1844 nach Rom, und die Ewige Stadt verlieh ihm erst recht das Gefühl der eigenen Kraft. Im Umgang mit manchen bedeutenden Männern, älteren und jüngeren, den er in Paris hatte entbehren müssen oder auch nicht sonderlich gesucht hatte, reifte er hier zu künstlerischer Vollendung heran, deren Früchte zwar erst die späteren Jahre sahen. Von seinen damaligen Bekannten seien nur genannt der Literarhistoriker Hermann Hettner, der österreichische Schriftsteller Rob. Kolbenheyer, der dänische Archäologe Joh. Louis Ussing, der Landschaftsmaler Louis Gurlitt aus Altona, die Maler Cornelius, Rahl, Riedel, Storch, die Bildhauer Jerichau und Kümmel. So wurde für Hebbel der italienische Aufenthalt der Born, der ihm geistige, seelische und trotz manchem quälenden Fieberanfall auch körperliche Gesundheit spendete.

Ganz andere Sterne leuchteten Mommsen auf seiner Fahrt in südliche Gefilde. Nach dem Ostern 1843 mit dem ersten Charakter bestandenen juristischen Examen hatte er zunächst eine Stelle als Erzieher an einer privaten Mädchenlehranstalt in Altona übernommen. Ostern 1844 erhielt er den Bescheid, daß ihm für zwei Jahre ein Reisestipendium von je 300 Speziestalern bewilligt worden sei, und im September 1844 trug ihn das Schiff von Hamburg nach Le Havre. Von dort wandte er sich sogleich nach Paris. Was ihn hierher trieb, war die allerdings sich nicht erfüllende Hoffnung, daß ihm ein Teil der von der Pariser Akademie damals geplanten Ausgabe des lateinischen Inschriftenwerkes überwiesen werden würde; sein offizieller Auftrag lautete auf die Vorbereitung einer Ausgabe der lateinischen Gesetzesurkunden. Wie Hebbel ging Mommsen dann über Südfrankreich nach Rom, wo er Ende Dezember 1844 eintraf. Aus einem Briefe von Mommsens Vater vom 10. Sept. d. J. geht hervor, daß Hebbel zu der Zeit noch in Paris vermutet wurde, wo er auch tatsächlich noch war; aber eben damals, am 26. Sept., verließ er die französische Hauptstadt. Der Vater Mommsens schreibt: *Noch ein paar flüchtige Zeilen von mir, bester Theodor. Von dem Obergerichtsadvokaten Schütz in Wandsbek, ehemals in Oldesloe, soll ich Dir außer den teilnehmendsten Glückwünschen zu Deiner Reise sagen, Du würdest den Dichter Hebbel aus Dithmarschen in Paris leicht von dem dänischen Gesandten daselbst erfragen können und an diesem genialen Dithmarscher gewiß eine sehr interessante Bekanntschaft machen. Auch setzte Schütz hinzu, Du möchtest von ihm einen Gruß an Hebbel bringen und so Dich bei ihm einführen*[1]. Der hier genannte Advokat Ludwig Claußen Schütz in Wandsbek war mit Hebbel von dessen zweitem Hamburger Aufenthalt her eng befreundet.

Auch für Mommsen war die Reise nach Italien und Rom ein Erlebnis seltener Art und von tiefster Wirkung. Drei Jahre dauerte dieser erste italienische Aufenthalt, dem sich ungezählte anschließen sollten. Die Reize, die südliches Land und Volk, klassische und neuere Kunst ihm boten, hat auch er damals wie später in vollen Zügen eingesogen. Aber doch war es wohl noch mehr die Wissenschaft, seine Wissenschaft, die ihn nach Italien zog, wenigstens dort vornehmlich

[1] Briefe aus dem Elternhaus Theodor Mommsens. Als Manuskript gedr. Altenburg 1917, S. 140f.

fesselte. Ihn lockten die Handschriften der Bibliotheken, die inschriftlichen Schätze auf Stein und Bronze, die Italien in so reicher Fülle barg und die zu entdecken oder wieder zu entdecken, zu sammeln und kritisch geordnet herauszugeben als künftige Lebensaufgabe schon damals dem geistigen Auge des jungen Gelehrten vorschwebte[2].

Nun wäre es aber ganz falsch, Mommsen sich als „amusisch" vorzustellen, als trockenen Gelehrten ohne Verständnis für Poesie und Kunst. Mommsen war freilich ein Gelehrter, aber ein Gelehrter größten Stils, von universellster Bedeutung, dessen unvergleichliche Leistungen ihm Weltruf einbrachten. Seine *Römische Geschichte*, sein *Römisches Staatsrecht*, das lateinische Inschriftenwerk, das er zwar nicht allein verfaßt hat, an dem er aber die treibende Kraft war und zu dem er das Beste beigesteuert hat, sind Meisterstücke ersten Ranges und von unbestrittenem Ansehen. Und Kunstwerke auch sie. Denn ein Künstler war Mommsen trotz- und bei alledem, mag auch das besondere Organ für die bildende Kunst in ihm nicht so stark entwickelt gewesen sein. Was schon W. v. Humboldt mit Bezug auf Schiller sagte, das Talent des Geschichtschreibers sei *dem poetischen und philosophischen nahe verwandt, und bei dem, welcher keinen Funken dieser beiden in sich trüge, möchte es sehr bedenklich um den Beruf zum Historiker aussehen*[3], dies Wort gilt in vollem Maße für Mommsen. Er selbst hatte ein klares Bewußtsein von jenen Zusammenhängen: *Der Geschichtschreiber*, sagt er, *gehört vielleicht mehr zu den Künstlern als zu den Gelehrten*[4], und Mommsens Kollege und Freund A. v. Harnack führt in seiner Gedächtnisrede den Gedanken mit Bezug auf Mommsen weiter aus: *Ein klassisches und darum dauerndes Werk ist diese 'Römische Geschichte', weil sie den Stempel des Künstlers trägt, und weil ihr Autor nichts von dem zurückgehalten hat, was in seinem Innern lebte. Ein Künstler, ein Dichter ist er gewesen und geblieben bis in das Alter. Darum ist ihm die Jugend nie entflohen. Exakte Wissenschaft und poetischer Geist und Anmut haben hier den seltensten Bund geschlossen, und man kann wohl sagen, dieser Bund war das Eigentümlichste seiner Erscheinung.*

Wie andererseits Hebbel die Kunst als die höchste Geschichtschreibung betrachtet wissen wollte, geht zur Genüge aus seinem Vorwort zur *Maria Magdalene* und aus anderen Stellen hervor. So berühren sich hier die Auffassungen des Dichters und des Historikers.

[2] Der genannte Ussing schildert den damaligen Mommsen als einen *übermütigen Jüngling von 27 Jahren, dem das wissenschaftliche Arbeiten, wie umfassend es auch sein mochte, allzeit leicht von der Hand ging* (Ussing, *Af mit Levnet*, S. 53).– Eine sehr charakteristische Darstellung des italienischen Mommsen ist wiedergegeben bei H. Brunn, Vom jungen Mommsen (Italien. Monatsschrift f. Kultur, Kunst u. Literatur. Bd. 2, 1929, S. 448). Ein nicht minder bezeichnendes Bild Mommsens aus dem Jahre 1846 – Mommsen eine Inschrift kopierend, auf der Brücke des Castell di Sangro – bringt der Aufsatz von E. Nachmanson, Mommsen och Sverige (Göteborgs Högskola Årsskrift, Bd. 43, 1937, S. 13).

[3] W. v. Humboldt, Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung. Vorerinnerung zur Ausgabe des Briefwechsels zwischen Schiller und Humboldt. 3. Aufl. Hrsg. von A. Leitzmann. Stuttgart 1900, S. 26.

[4] Th. Mommsen, *Reden und Aufsätze*. 1905, S. 11.

Mommsens künstlerisches Vermögen zeigt sich nicht nur in seiner Geschichtschreibung, auch unmittelbar hat er die Kunst gepflegt. Er hat die Poesie, nachdem er schon im *Liederbuch* von 1843 ansprechende Proben gegeben hatte, sein ganzes Leben hindurch auch praktisch ausgeübt, aber doch stets nur gelegentlich und als Gelegenheitsdichtung und kaum für die Öffentlichkeit, wenngleich stets formvollendet und von stark persönlichem Gepräge; sie für große Dichtung auszugeben, wäre ihm freilich nie in den Sinn gekommen; immerhin war sie mehr als *Bonbondevisenpoesie*, als welche sie Hebbel später einmal ungerechterweise verspottete. Bei alledem ist aber daran festzuhalten, daß Mommsens Stärke in seiner Forschung lag, der er sich seit seiner römischen Zeit immer mehr zuwandte.

Hebbel hingegen war zwar Künstler, so sehr, daß, wie er von sich in seinem Tagebuch bemerkte, nur die Kunst für ihn zur Erfassung des Höchsten außer und in ihm ein ausreichendes Medium war[5], oder kurz vorher ganz ähnlich: *Die Kunst ist das einzige Medium, wodurch Welt, Leben und Natur Eingang zu mir finden*[6]. Aber gerade Hebbel hat für den Dichter die Notwendigkeit erkannt und die Forderung aufgestellt, daß dieser sich auch auf dem Felde der Wissenschaften umzusehen habe. Gründliches, gediegenes Wissen, historische und sonstige Kenntnisse sind nach seiner Meinung auch für den Dichter unerläßlich, und er selbst hat sich auch redlich und mit Erfolg bemüht, die ihm aus seiner Jugend etwa noch anhaftenden Lücken seiner Bildung auszufüllen. So war Hebbel, wie seine eigenen kritischen Aufsätze hinreichend beweisen, ein durchaus zuständiger und befugter Beurteiler auch wissenschaftlicher Werke, wie sie etwa von Mommsen vorlagen, vorausgesetzt natürlich, daß in ihnen das Fachliche nicht allzusehr überwog. Wir werden später sehen, wie sachkundig er über die *Römische Geschichte* gesprochen hat. Wir besitzen ein Zeugnis, daß er, jedenfalls in seiner Wiener Zeit, seinen Verkehr lieber in wissenschaftlichen, zumal naturwissenschaftlichen Kreisen suchte als bei Literaten; *denn bei jenen finde er die Sinnesart, die aufschließend und erweiternd auf die seinige wirke, und Urtheile, die ihn befruchten*[7].

Wenn Hebbel so die Gelehrsamkeit und die Gelehrten keineswegs geringschätzte, scheinen doch die Archäologen, trotz seines zeitweiligen Umgangs mit dem Archäologen Ussing, nicht sehr nach seinem Sinn gewesen zu sein. Bezeichnend ist, was er 1845, auf der Rückreise aus Italien, an Elise Lensing schreibt: *Meine Reise-Gesellschaft . . . war nicht die glänzendste* [seine Begleiter waren ein päpstlicher Dragoner und ein Stellmacher], *aber sie war auch nicht unangenehm und mir willkommener, als wenn ich mit Deutschen Archäologen zusammengerathen wäre; denn ich finde an solchen Naturmenschen leichter eine mich interessirende Seite heraus, als an einem pedantischen Bücherwurm*[8].

Der Hieb, den er hier den Archäologen erteilt, mag nicht ganz von ungefähr

[5] Hebbel, *Tagebücher*. Bd. 1, Nr. 212b vom 7. Jan. 1837.
[6] Ebd. Bd. 1, Nr. 186 vom 31. Dez. 1836.
[7] Ad. Schöll, *Meine Erinnerungen an Fr. Hebbel* (Preuß. Jahrbb. 41, 1878, S. 393ff.).
[8] Brief vom 9. Nov. 1845. *Briefe*. Bd. 3, S. 274.

gewesen sein; *Abends in Mola di Gaeta*, schreibt er an E. Lensing, *hatten wir aus unseren Zimmern bei dämmerndem Mondlicht eine wunderbar schöne Aussicht auf das Meer; ein Archäologe hätte auch noch ein wissenschaftliches Fest dort feiern können, denn die Ruinen der Villa des Cicero liegen da. Wir nahmen sie in Augenschein, aber für mich haben solche Dinge allen Reiz verloren, und ich erfreute mich mehr an dem frischen Duft der Orangen, die das Leben, wie ebenso viele Standarten seines ewigen Triumphs über den Tod, dort aufgepflanzt hatte, als an dem wüsten Trümmerhaufen selbst. Ohnehin ist mir Cicero von jeher zuwider gewesen; ich interessire mich mehr für Catilina als für ihn*[9]. Diese Auffassung, wenn man will, dies Vorurteil mag von vornherein auf sein Verhältnis zu Mommsen ungünstig eingewirkt haben.

Die Empfehlung an Hebbel, die der Vater dem angehenden Italienfahrer mit auf die Reise gegeben hatte, konnte Mommsen, wie wir sahen, in Paris nicht mehr ausrichten, da Hebbel schon weitergereist war. Aber in Rom sollte sie ihm zustatten kommen. Es wird nicht ersichtlich, wann Mommsen Hebbel zuerst sah oder mit ihm näher bekannt wurde, vermutlich nicht lange nach seiner Ankunft in Rom. Die früheste darauf bezügliche Stelle Hebbels findet sich in einem Brief vom 8. Apr. 1845 an Elise Lensing. *Es besuchen mich*, schreibt er, *viele Freunde, die nach Rom kommen, sogar Schleswig-Holsteiner lassen sich so weit herab, es war mehrmals ein Dr. Mommsen aus Altona bei mir*[10]. Der Zusammenhang läßt darauf schließen, daß Hebbel meint, der Ruf seiner im Herbst 1844 erschienenen *Maria Magdalene* habe ihm die vielen Bekanntschaften eingetragen.

Diese nüchterne Notiz ist die einzige Äußerung Hebbels über seinen großen Landsmann aus den Tagen der persönlichen Bekanntschaft. Was sonst an Urteilen Hebbels über ihn überliefert ist, entstammt späterer Rückschau. Aus Hebbels Worten (*sogar Schleswig-Holsteiner lassen sich so weit herab*) könnte man ein gewisses Gefühl des Gegensatzes, wenn nicht gar der Geringschätzung für seine Italien mit ihm zugleich besuchenden Landsleute herauslesen, deren Gründe sich unserer Kenntnis entziehen. Hebbel scheint allerdings seinen Umgang in Rom und Neapel auf Nicht-Schleswig-Holsteiner beschränkt zu haben, wenn man den aus Altona stammenden Maler Louis Gurlitt ausnimmt.

Die persönliche Bekanntschaft zwischen Hebbel und Mommsen war nun offenbar nicht sonderlich ergiebig. Letzterer entsann sich später, wie er in einem Briefe an den Herausgeber von Hebbels Werken Rich. M. Werner schrieb, nur an einen gemeinsam mit Hebbel von Neapel zu Boot unternommenen Ausflug nach Bajä[11]. *Überhaupt*, fährt Mommsen fort, *weiß ich wirklich nichts beizubringen, was*

[9] Brief vom 7. Juli 1845. *Briefe*. Bd. 3, S. 241.

[10] Hebbel, *Briefe*. Bd. 3, S. 226.

[11] Von einem Ausflug in Gemeinschaft mit Mommsen nach Bajä weiß allerdings Hebbel selbst nichts zu berichten; der Ausflug haftete wohl auch bei Mommsen nur in unsicherer Erinnerung. Hebbel schildert lediglich eine Besteigung des Vesuvs, die er zusammen mit Hermann Hettner und dem Dänen Ussing unternahm (*Briefe*. Bd. 3, 244 und *Werke*. Bd. 10, 45ff.). Andererseits ist Ad. Bartels offenbar im Irrtum, wenn er in seiner Hebbelbiographie (S. 74) bemerkt, Hebbel habe mit Hettner und Mommsen zusammen den Vesuv bestiegen.

Ihnen von Nutzen sein könnte. Näher gekommen sind wir uns auf keinen Fall; weder die Persönlichkeit noch die Leistungen haben mich angezogen[12].

Der Bekanntenkreis der beiden Männer war sehr verschiedengeartet und zeigte wenig Berührungen. Während Hebbel vornehmlich mit Schriftstellern und Künstlern verkehrte, hielt sich Mommsen, wie natürlich, mehr zu den Archäologen, zu W. Henzen, H. Brunn, De Rossi, Borghesi. Beide Kreise überschnitten sich wohl nur hier und da, wie etwa in dem genannten Ussing. So gern Hebbel mit Künstlern Umgang pflog, das Studium der historischen Entwicklung der Kunst und ihrer verschiedenen Stile war nicht seine Sache, mit eigentlichen Kunstgelehrten hatte er wenig zu tun. Das mag erklären, warum es zwischen ihm und dem Mommsenschen Kreise, der wesentlich auf Archäologie eingestellt war, nicht zu näherer Beziehung kam. Eine Briefstelle von H. Hettner wirft ein bezeichnendes Licht auf die Verhältnisse: *In unsere Kreise spielte dann hauptsächlich Mommsen hinein; aber doch nur ferner, da er kürzere Zeit in Neapel verweilte und, obgleich in seiner Jugend selbst Dichter, dichterischen und künstlerischen Fragen sich fremd hielt*[13]. Die Abneigung zwischen den beiden Persönlichkeiten muß gegenseitig gewesen sein: aus Mommsens späterer Äußerung spricht ziemlich dasselbe Gefühl, wie wir es von Hebbel hören[14]. Und Hebbel bekennt: *Ich hielt den Mann für einen höchst bornirten Mikrologien-Krämer, als ich ihn in Rom und Neapel sah*[15]. Nur daß Hebbel sein erstes schroffes Urteil nach gewissenhafter Prüfung später milderte, als er die wirklichen Leistungen des Mannes erkannte, während Mommsen sich anscheinend nicht bemühte, hinter der vielleicht rauhen Schale des Hebbelschen Wesens den Kern zu suchen.

Maßgeblicher als der vielleicht durch Vorurteile bedingte oder durch Stimmungen getrübte persönliche Eindruck ist das, was Hebbel nach reiflicher Überlegung vor dem Forum der Öffentlichkeit über Mommsen ausgesagt hat. Seine erste Äußerung klingt freilich recht ungünstig, aber sie betrifft nicht den eigentlichen Mommsen, nur seine lyrischen Seitensprünge. Uns kommt vor, als habe Hebbel hier doch etwas zu schweres Geschütz aufgefahren, um eine leichtgebaute Hütte zu zerstören. In der an sich nur einige Zeilen umfassenden Besprechung von Th. Storms Sammlung *Deutsche Liebeslieder seit Joh. Chr. Günther* (1859) hebt er als einzigen den Beitrag Mommsens tadelnd hervor: *Dieser Kranz*, heißt es da, *war schon schwerer zu flechten* [nämlich als die vorher angezeigte Sammlung, Th. Fontanes *Deutsches Dichteralbum*], *aber er ist mit weiser Auswahl sinnig zusammengestellt. Nur Th. Mommsens Beitrag hätte wegbleiben sollen; alle seine Verdienste um die Geschichte Roms, die wir bereitwilligst anerkennen, wenn wir auch Niebuhrs Vorarbeiten nicht darüber vergessen, können solcher Bonbon-*

[12] Brief Mommsens an R. M. Werner vom 4. Nov. 1902, abgedr.: Hebbelkalender für 1905, S. 157.

[13] Aus einem Briefe Hettners an Emil Kuh v. J. 1867, abgedr. bei E. Kuh, Biographie Friedrich Hebbels. Bd. 2. Wien 1877, S. 197. – Es handelt sich um den Aufenthalt Hebbels in Neapel im Sommer 1845.

[14] Vgl. die oben angeführte Briefstelle Mommsens an Werner vom 4. Nov. 1902.

[15] Hebbel, *Briefe*. Bd. 5, S. 307.

devisenpoesie keinen Pardon auswirken[16]. Daß Storm Mommsens Gedichte wohl mehr aus Gefälligkeit gegen den Jugendfreund in seine Anthologie aufnahm, als weil er darin eine besondere Probe lyrischen Talents erblickte, darf als sicher gelten.

Dies kleine Scharmützel mit dem Lyriker Mommsen hatte indes nicht viel auf sich. Wichtiger ist Hebbels Auseinandersetzung mit dem Verfasser der *Römischen Geschichte*. Und hier ist gleich zu bemerken, daß Hebbel, trotz gewissen Vorbehalten, doch dem großen Historiker im ganzen gerecht wird. Bereits in der soeben angezogenen Besprechung findet sich ein anerkennendes Urteil über das monumentale Werk, und dies Urteil wird bestätigt und ergänzt durch spätere Bemerkungen aus verschiedenen Zeitperioden. Zunächst mögen zwei briefliche Äußerungen, die in diesem Falle höher denn als Augenblicksergüsse zu werten sind, dies dartun. Hebbel schreibt an Karl Werner, 16. Mai 1856: *Hiebei fällt mir ein, daß ich Mommsen's Römische Geschichte auf meine persönliche Bekanntschaft mit dem Verfasser hin im mündlichen Gespräch mit Ihnen zu voreilig beurtheilt habe; es ist ein ganz vortreffliches Buch und das gerade Gegentheil dessen, was ich erwartete. Ich hielt den Mann für einen höchst bornirten Mikrologien-Krämer, als ich ihn in Rom und Neapel sah, und war dazu berechtigt, denn sein Denken bewegte sich in der allerengsten Sphäre; als er z. B. in einem meiner Bekannten den Juden entdeckte, sprach er davon, als ob er herausgebracht habe, daß er ein Mörder sey. Aber freilich war er damals noch jung und ich muß ihm das Zeugnis geben, daß er reif geworden ist*[17]. In einem Brief aus demselben Jahr an W. J. Grailich in Wien schreibt Hebbel: *Es war sehr freundlich von Ihnen, daß Sie mir nicht nur den Mommsen und mit ihm eine anregende Beschäftigung für . . . die hier so häufigen Regentäge schicken*[18]. Auch seinem jüngeren Freunde E. Kuh scheint er Mommsens Werk empfohlen zu haben[19].

Zu diesen privaten Äußerungen über Mommsens *Römische Geschichte* gesellt sich eine für die Öffentlichkeit bestimmte; sie findet sich in seiner Besprechung von Gervinus' *Geschichte des 19. Jahrhunderts* und stammt aus dem Jahre 1862. Man darf dabei nicht vergessen, daß sich die hier gegebene Kritik Mommsens von der Folie des Gervinus'schen Werkes abhebt und dadurch in eine besondere Beleuchtung rückt, die bei dem hellen Licht, das Hebbel auf den bekannten Literarhistoriker wirft, nicht immer für Mommsen besonders günstig ausfällt. *Es bedürfte*, schreibt Hebbel, *nicht erst der Bemerkung, daß das Werk an meisterhaften Characterbildern eben so reich ist, wie die Literaturgeschichte, wenn es nicht gerade nach dieser Seite hin mehrfach angefochten worden wäre. Das ist wahrscheinlich im*

[16] Hebbel, *Werke*. 1. Abt., Bd. 12, S. 256. – Die Besprechung erschien 1859. – Von Mommsen sind zwei Gedichte in Storms Sammlung abgedruckt: *Blindekuh im Kreise* und *Nähe in der Ferne* (S. 190/3).

[17] Hebbel, *Werke*. 2. Abt. *Briefe*. Bd. 5, S. 307.

[18] Hebbel, *Briefe*. Bd. 5, S. 333.

[19] E. Kuh an Hebbel, 16. März 1857: *Neben Mommsens Römischer Geschichte, die ich durcharbeite, lese ich einige unserer Romantiker*. Hebbel-Kalender für 1905, S. 152.

Hinblick auf eine rasch berühmt gewordene moderne Verarbeitung der römischen Geschichte geschehen, deren Verdienstliches ich trotz des koketten Tons, der sich fast auf keiner Seite verläugnet, nicht verkenne, mit der aber doch offenbar nicht die historische Characteristik, sondern nur die Antithese in eine neue, allerdings blendende und bestechende Phase trat. Oder sollte man nicht von jedem Tertianer, dem man Mommsens Julius Cäsar vorlas, ohne Unbilligkeit verlangen dürfen, daß er nun seinerseits im Sinn und Stil des Autors den Cnejus oder, da es einmal durchaus sein muß, den Gnäus Pompejus aus eigenen Mitteln liefere? Bei Gervinus wäre das nicht zu wagen[20].

Wenn man gegen diese Hebbelschen Bemerkungen das hält, was als Mommsens unmittelbare Aussagen über Hebbel und sein Verhältnis zu ihm überliefert ist, so wird eine gewisse Voreingenommenheit, zum mindesten eine leichte Animosität gegenüber dem Dichter der *Nibelungen* auf seiten Mommsens nicht zu bestreiten sein. Es liegen zwei sozusagen authentische Äußerungen des großen Gelehrten in dieser Richtung vor. Die eine stammt von E. Kuh, der sich einige Jahre nach Hebbels Tode besuchsweise bei Mommsen um Auskunft über dessen Zusammensein mit Hebbel in Italien bemühte. Die Stelle mag hier folgen: *Als ich den vorzüglichen aber wenig wohlwollenden Mann im December 1868 in Berlin besuchte und ihn um Mittheilungen über sein Zusammentreffen mit dem Dichter in Italien bat, da verzog sich das staatsmännisch feine Gesicht Mommsens zu einer vornehm ablehnenden Miene und er meinte kühl, nichts Erhebliches sagen zu können. Er habe eigentlich nur die Judith kennen lernen und etwan sonst noch ein Stück Hebbels aufführen sehen. Dann fuhr er also fort: 'Mein Urtheil wird Ihnen vielleicht hart klingen. Hebbel hatte eine große sinnliche Potenz; wo diese mächtig hervortrat, da entstand das Grandiose, aber leider war es ihm nicht gegeben, wie unseren reinsten Dichtern, das Animalische der menschlichen Natur zu überwinden und zum Geistigen zu verklären'*[21]. Jeder Unbefangene wird sagen, daß dies Urteil sehr einseitig, ja geradezu ungerecht gefällt ist; es trifft kaum für die *Judith* zu, die allerdings nach Mommsens Bericht ziemlich die einzige Grundlage von dessen Kritik bildet.

In ähnlicher Richtung bewegt sich ein briefliches Urteil Mommsens über Hebbel, das hier mit aller gebotenen Reserve wiedergegeben sei, um so mehr als es aus zweiter Hand stammt. Die Bemerkung findet sich in einem Brief Treitschkes an Rudolf Haym, den Herausgeber der Preußischen Jahrbücher, für die Treitschke damals seinen Essay über Hebbel geschrieben hatte; sie beleuchtet zugleich Treitschkes Hebbelauffassung. Die betreffende Stelle lautet: *Im Übrigen ist der Mann* [Hebbel] *freilich ein fataler Gesell mit seinem gespreizten Hochmuthe, aber er ist typisch für viele der innersten Schwächen der heutigen Kunst. Leider durfte ich die treffende doch unparlamentarische Äußerung Mommsens, der H. persönlich kennt, nicht erwähnen: 'ein Ditmarscher Bauernjunge, der in Paris in die Bordelle gerathen ist'*. Mommsens Urteil ist so ungerecht wie unbegründet. Er war in Paris

[20] Hebbel, *Werke*. 1. Abt., Bd. 12, S. 332.

[21] Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels. Bd. 2. Wien 1877, S. 190.

nicht mit Hebbel zusammen, kann demnach über diesen nur vom Hörensagen gewußt haben; ein gut Teil davon wird man als „Atelierklatsch" abziehen dürfen[22]. Das andre hier in Betracht kommende Urteil Mommsens findet sich in einem Altersbriefe von ihm an Rich. M. Werner, dessen wesentlicher Inhalt jedoch bereits oben wiedergegeben wurde (S. 335f.). Auch hieraus kann man deutlich das ablehnende Verhalten Mommsens gegen Hebbel ablesen[23].

Man könnte meinen, hinter dem Gegensatz Hebbel – Mommsen, der nicht zu verkennen und nicht zu leugnen ist, stecke die häufig zu beobachtende Antinomie Künstler : Gelehrter, Dichter : Wissenschaftler. Aber das hieße doch wohl voreilig geurteilt: weder für Hebbel noch für Mommsen trifft das zu. Dem ersteren wird man, nach dem, was oben dargelegt wurde, zu allerletzt eine Abneigung gegen die Wissenschaft und ihre Träger, die Gelehrten, vorwerfen; und Mommsen den dichterischen Sinn, den Flug der Phantasie abzusprechen, wäre eine arge Mißdeutung. Es muß wohl in der Verschiedenheit der Naturen begründet gewesen sein, daß die beiden genialen Männer – dies Prädikat wird man ihnen beiden unbestritten lassen – bei aller doch vielleicht vorhandenen Achtung, die bei Hebbel jedenfalls zu spüren ist, nicht in Fühlung mit einander kommen konnten und sich fremd blieben; die Kluft zwischen beiden war nicht zu überbrücken, es waren zwei zu sehr entgegengesetzte Typen, als daß sie zu einander hätten finden können[24].

*

Als Anlage gebe ich in deutscher Übersetzung den Bericht des Dänen Ussing über sein Zusammensein mit Hebbel in Italien. Johan Louis Ussing, von dem oben im Text mehrfach die Rede war (geb. 1820, seit 1850 Professor für klassische Philologie und Archäologie an der Kopenhagener Universität, gest. 1905), hat Lebenserinnerungen hinterlassen, in denen er auch Hebbel eine Seite widmet. Dies Lebenszeugnis ist der Hebbelforschung offenbar entgangen, selbst der so kundige Bornstein bringt es nicht[25]. Es scheint mir der Bekanntmachung wert zu sein.

[22] Die Briefstelle ist abgedruckt in H. v. Treitschkes *Briefen*. Hrsg. von M. Cornicelius. Bd. 2 1918², S. 82, Brief vom 8. April 1860.

[23] Als gänzlich verzeichnet muß die Darstellung angesehen werden, die H. Ehl in seinem Aufsatz: „Hebbel in Rom" von dem Verhältnis Hebbel – Mommsen gibt (Der Schleswig-Holsteiner. Jg. 22, 1941, S. 128): *Die bedeutsamste Bekanntschaft, die Hebbel machte, war aber ein junger Dr. Mommsen, den er als schleswig-holsteinischen Landsmann begrüßte, als er vom Herbst 1844 bis zum Frühling 1845 zum ersten Male an der Stätte seiner Römischen Geschichte weilte.*

[24] Wenn Gutzkow schreibt: *Den Hebbel-Preis* [den Schillerpreis, den Hebbel einige Monate vor seinem Tode für seine *Nibelungen* erhielt] *haben die gothaischen Ästhetiker, Freytag, Mommsen* [!] *usw. durchgesetzt. Ich gönne dem Anmaßendsten der Anmaßenden von Herzen 1000 Thaler*, so dürfte das wohl mehr der galligen Laune Gutzkows und seiner sattsam bekannten, vielfach vom Neide diktierten Einstellung gegen Hebbel zuzuschreiben sein, als daß es in den Tatsachen begründet wäre. Jedenfalls klingt die Hereinziehung Mommsens in diesen Zusammenhang recht unwahrscheinlich. Der Brief ist abgedruckt bei Feodor Wehl, Das Junge Deutschland. Hamburg 1886, S. 247; Gutzkows Brief ist datiert vom 31. Okt. (1863).

[25] Bornstein, Fr. Hebbels Persönlichkeit. 1924, I, 519 erwähnt nur, daß der dänische Literarhistoriker Carl Behrens Ussing noch gekannt und gesprochen habe; nach ihm hätte sich Ussing nicht freundlich über Hebbel geäußert.

Johan Louis Ussing, Af mit Levnet. Udg. af hans Sönner. Kjöbenhavn 1906. S. 60f.

Andere Ausflüge unternahm ich zusammen mit Hettner und dem Dichter Fr. Hebbel. Mit diesem Manne hatte ich schon in Rom auf dem skandinavischen Weihnachtsfest, zu dem Gurlitt ihn mitgenommen hatte, flüchtig Bekanntschaft gemacht; er war ein geborener Dithmarscher und somit dänischer Untertan, und er reisie mit Unterstützung Christians VIII. Ich kannte nur wenig von seinen Dichtungen; „Judith" hatte ich gelesen, jedoch ohne besonderen Gefallen daran zu finden; aber als Reisekamerad gewann er mein Interesse. Sein Gespräch war pikant, ohne indes von so fieberhafter Unruhe zu sein[26]*, wie er selbst es später in vertraulichen Briefen charakterisiert hat. „Es ist mein Unglück", hat er gesagt, „daß ich von keinem Gegenstande reden kann ohne mich in ein Gewirr von Gedanken und Bildern zu verlieren"*[27]*. Er war Autodidakt und hatte fast stets mit Armut zu kämpfen gehabt; aber er hatte sich zum Ziele gesetzt, Dichter zu werden; dazu glaubte er sich berufen, und zur Erreichung dieses Ziels mußten alle anderen Rücksichten weichen. Völlig blind war ich ihm gegenüber nicht. Ich konnte ihm nicht darin Recht geben, daß „die Dichtung in die Wirklichkeit umgesetzte Philosophie" sei. Ich hätte gewünscht, es wäre weniger Philosophie in seinen Dramen, und der Symbolismus, auf den er so viel Gewicht legte, kam mir recht nichtssagend vor; aber gleichwohl betrachtete ich ihn als einen nicht unbedeutenden Dichter, „einen Vorkämpfer für den Geist der neuen Zeit", etwa wie man ein Menschenalter später hier in Dänemark von den sogenannten Durchbruchsmännern*[28] *sprach. Sein Übermut und seine beißenden Sarkasmen stießen manche ab, aber ich mußte ihn weiterhin schätzen. Ich glaubte, einen Freund fürs Leben gefunden zu haben, ein Glaube, der zerbrochen wäre, wenn nicht die Zeit uns bald geschieden hätte, denn man konnte sich kaum zwei so verschiedene Charaktere denken wie unsere. Die Biographie, die sein Freund und Bewunderer E. Kuh über ihn geschrieben hat, hat mir die Augen geöffnet.*

[26] Im dänischen Original steht hier nur *febrilsk*. Es allein durch „fieberhaft" wiederzugeben, scheint nicht angängig; ich hoffe, mit dem obigen Ausdruck den Sinn getroffen zu haben.

[27] Ussing führt diese Worte deutsch an.

[28] Gemeint ist Georg Brandes und dessen Schule.

New Yorker Gedichte.

Zur Großstadtdichtung des Schweizeramerikaners Oskar Kollbrunner.

Von

Linus Spuler (Fahrwangen, Schweiz).

Das moderne Kulturbild steht im Zeichen der Großstadt. Seit über hundert Jahren bemühen sich die Dichter der Avantgarde um die künstlerische Gestaltung des Großstadtphänomens und schöpfen aus den in der technisierten Symbiose sich bekundenden Lebenskräften und Daseinsaspekten die Motive ihrer gehalt- wie gestaltmäßig neuartigen Dichtkunst. Die Großstadtdichtung (der Ausdruck wird hier bewußt auf Großstadtlyrik beschränkt) nahm ihren Ursprung in den europäischen Städten London, Paris, Wien, Berlin und empfing erst seit jüngerer Zeit Impulse aus amerikanischen Großstädten; sie existiert, seit Dichter versucht haben, der neuen, künstlichen Großstadtwelt künstlerisch Herr zu werden. London als erste europäische Großstadt (es zählte bereits um 1800 fast eine Million Einwohner) zog das Augenmerk der Dichter natürlicherweise zuerst auf sich. Bereits um 1790 sprach der Engländer William Blake (1757–1827) in einem Gedicht die Entmenschlichung der in einer Großstadt zusammengepferchten Menschen schonungslos aus. Von einer eigentlichen Großstadtdichtung kann erst die Rede sein, seit Charles Baudelaire in seinen *Fleurs du Mal*, dem *Spleen de Paris* und den Tagebüchern erstmals ein eigentliches Großstadtbild entworfen und damit den Auftakt zur eigentlichen Großstadtdichtung gegeben hat. In Deutschland, wo sie bei Heinrich Heine ihre frühesten Ansätze haben dürfte, hat Julius Hart die Großstadtdichtung (d. h. Großstadtlyrik) fördernd belebt, als er im Jahre 1882 sein Gedicht *Auf der Fahrt nach Berlin* publizierte. Im Jahre 1885 hat Arno Holz das Schlagwort einer *modernen Dichtkunst* aufgegriffen (er erinnerte sich der Rimbaudschen Formel von 1870: *Es kommt ganz und gar drauf an, modern zu sein*) und gegen alle neuromantische Dichtermanier die großstädtische Szene als *Poesie* proklamiert (vgl. sein Gedicht *Frühling*). Im Jahre 1892 brachte er im Lyrikband *Buch der Zeit* einen eigenen Abschnitt über die *Großstadt*. Holzens und Harts Vorbild fand in Karl Henckell, Richard Dehmel, Detlev von Liliencron, Ferdinand von Saar, Bruno Wille, Josef Winckler, Armin T. Wegner, Georg Heym, Alfred Wolfenstein, Georg Trakl u. a. Nachahmer, die sich eingehend mit der Großstadt befaßten. Auch Rilke wendete sich ihr zu; in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* beschreibt er das nervenzerreißende Grauen vor der Großstadt und schildert in den *Duineser Elegien* die Großstadt als das Symbol der dem Tod verfallenen zivilisatorischen Welt.

Die moderne Großstadt als vorzüglich technisches und wirtschaftliches Problem hat sich vor allem in dem Lande vorbildlich entwickelt, das im Mechanisch-Zivilisatorischen am weitesten fortgeschritten ist: in Amerika. Als ein Glanz- und

Prunkstück moderner Zivilisation scheint die amerikanische Großstadt von Anfang an nach mehr Begeisterung und Lob gerufen zu haben als die europäische, die im 19. Jahrhundert tatsächlich ein Babel und eine Anhäufung von Kot war, und fand ihren dionysisch-trunkenen Sänger in Walt Whitman, der New York in den Hymnen auf *Manahatta* feierte. Ein eigentlicher Großstadtdichter erstand den Amerikanern in Carl Sandburg, dessen *Chicago Poems* 1916 erschienen sind, der Großstadt aber nicht eitel Lob spenden. Ungefähr um dieselbe Zeit begann in New York ein Dichter deutscher Zunge, die Welt der Großstadt zum Vorwurf seiner Gedichte zu machen; es war dies der Amerika-Schweizer Oskar Kollbrunner. In den Jahren 1918 bis 1928 publizierte er in verschiedenen deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften beider Kontinente Gedichte, die dem strudelnden Geschehen der *Neuweltstadt* in grandiosen Impressionen und beredten *Wortgewittern* Ausdruck verliehen.

Otto Oskar Kollbrunner wurde 1895 in Hüttlingen, einem kleinen Thurgauer Bauerndorf, geboren und verlebte dort in ärmlichen, aber gesunden Bauernverhältnissen seine Jugend. Aus Gesundheitsrücksichten und mehr noch aus Unlust am zukünftigen Beruf trat er vorzeitig aus dem Lehrerseminar aus und versuchte darauf, nach einem weiteren Versagen an einer Lehrstelle, den Prestigeverlust durch eine abenteuerliche Amerikafahrt wettzumachen. Er kam im Jahre 1913 nach New York, wo er gleich nach der Ankunft dem Großstadtproletariat verfiel und durch alle Härten des Schicksals geschleust wurde, indem er als ziel-, mittel- und hilfloser Auswanderer in einer Reihe unwürdiger Arbeitsstellen durch die Armenquartiere und Spelunken der Großstadt zog, als Tramp den ganzen Kontinent kennenlernte, dabei die tollsten Abenteuer erlebte und als genial begabter Dichter sich über allem Schlamm und Schmutz des Lebens zu halten verstand und schließlich Freunde und Helfer gewann. Eine Anstellung auf dem Newyorker Schweizer Konsulat mehrte Ansehen und Zukunftschancen. Nach mancherlei Tätigkeit kaufmännischer Art wurde er Mitarbeiter und, seit 1926, Mitredaktor der *Amerikanischen Schweizer-Zeitung* in New York, kehrte aber gegen Ende des Jahres 1928, durch das unerwartete Hinscheiden seiner Gattin erschüttert und in überstürzter Eile dem unstillbaren Verlangen seines Herzens folgend, für immer in die Heimat zurück, wo er jedoch schon am 14. März 1932 vorzeitig starb und der Vergessenheit anheimfiel. Außer in einigen Schweizerkreisen New Yorks und in Gelehrtenkreisen, die sich mit deutschamerikanischer Literatur befassen, erinnert man sich kaum mehr dieses Sängers der Metropole am Hudson. Kollbrunner, der während seines Amerika-Aufenthaltes enge Kontakte mit der Heimat unterhielt und viele literarische Beziehungen anzuknüpfen bemüht war, der seine Werke stets in der Schweiz erscheinen ließ und nichts sehnlicher wünschte als den Namen und die Geltung eines Schweizer Dichters, fand weder in der Schweiz noch in Amerika den wünschenswerten Nachhall. Sein Leben, das über oder vielmehr zwischen zwei Kontinenten geführt wurde, war von zu knapper zeitlicher Spanne; und sein Werk, das, soweit es gesammelt und

gedruckt erschien, den bescheidenen Umfang von je zwei prosaepischen und lyrischen Bändchen umfaßt, kam über eine eher klein zu nennende Lesergemeinde nicht hinaus, um so weniger, als dem Autor kein werbestarker Verleger an die Hand ging und manche seiner besten lyrischen Schöpfungen nie in Buchform erschienen waren, also nur ein mehr oder minder obskures Dasein in Familienzeitschriften gekannt hatten. Die tiefere Bedeutung und urdichterische Kraft seines Schaffens wurde indes wenige Jahre nach dem Ableben des Dichters von einzelnen erkannt. Von Historikern des auslanddeutschen Schrifttums (K. K. Klein, W. Schneider u. a.) wird er heute als einer der zwei oder drei einzigen wahren Dichter unter den auffällig zahlreich dichtenden Deutschamerikanern hingestellt. Professor E. Jockers von der University of Pennsylvania schrieb über ihn: „Kollbrunner war ein Dichter von Gottes Gnaden und wäre vielleicht dazu bestimmt gewesen, die deutschamerikanische Dichtung, die nur in Curt Baum den Weg in die große deutsche Dichtung gefunden hat, hierin zur Geltung zu bringen" (Brief an den Verf., 4. Okt. 1951).

Wie die beiden Lyrikbände *Wolkenkratzer und Schweizerheimweh* und *Geschenk der Stille* dartun, fußte Kollbrunners dichterisches Schaffen auf zwei Grundsäulen: auf der Welt der Heimat und auf der Welt der Fremde, auf der innigen Freude an der Welt des Herkommens und der beschaulichen Stunde einerseits und auf der geradezu hymnischen Begeisterung am gewaltigen Geschehen im aufstrebenden Amerika anderseits. Als Vagabundennatur fühlte sich der Dichter von allen Horizonten angelockt, als Sohn der Bauernerde kannte er die immerwährende Sehnsucht nach dem befriedeten Reich der Scholle. Er erlitt somit das innere Schicksal eines Knut Hamsun und eines Jack London sowie anderer, die als geborene Vagabunden ebenso vom Drange nach Seßhaftigkeit aufgespalten wurden. Kollbrunner, der in Freundeskreisen als „Dichter der Heimwehlieder" bekannt war, hat in seinem Schaffen der Erinnerung einen sehr weiten Platz eingeräumt; seine Heimweh- und Heimatlieder gehören zum Schönsten, das Schweizer im Auslande je gedichtet haben. Seine bis in die Kindertage zurückreichende Verbundenheit mit der Natur ließ ihn selbst als Großstädter einen innigen Verehrer und Gestalter ihrer Erscheinungen und Stimmungen, ihrer Töne und Rhythmen bleiben. Sein stilles Sinnieren und Deuten, sein Einfühlungsvermögen, sein Hang zum Reich der Übergänge und der Kontakte zwischen lebendem und totem Sein haben seiner Muse unvergängliche Verse über den Mikrokosmos, über unscheinbare Dinge der Kleinwelt diktiert und ihr auf diese Weise manches Lied nach Geist und Kunst der Neuen Sachlichkeit und des Magischen Realismus entlockt. Über seinen eigenen Weg stets im Unklaren, wußte er über die Welt der Dinge doch immer wunderbaren Aufschluß und weckte in prägnant geformten Bildern, Stimmungen und Deutungen das Tote zu wunderträchtigem Leben. Diese in Kollbrunners Dichten ausgiebige Richtung folgte zwar gerne der durch Rilke gewiesenen Spur, hat aber trotzdem ihren unabhängigen Wert und Charakter und durfte deshalb nicht unerwähnt bleiben. Entscheidender behaupteten sich persönliche Prägung

und künstlerische Eigenart in der impressionistisch geballten Großstadtdichtung, so daß Kollbrunner hierin seinen originellen Beitrag zur deutschen Dichtung geleistet hat.

Den eindringenden Tatsachen der Neuen Welt gegenüber verhielt sich der von Hause aus träumerisch veranlagte Einwanderer anfänglich kritisch, wenn auch hilflos. Die Eindrücke, die ihn ansprangen, die Menschenfluten, Bilder und Geräusche, die auf ihn einhämmerten, nahmen ihm nie die Lust, mitten in diesem dem idyllischen Jugendland diametral entgegengesetzten Großstadtgeschehen gelegentlich zu träumen; das Träumen, dieses *erste aller Vorrechte der Dichter*, gab ihm immer wieder seltsame Aufschlüsse über seine Umwelt, über die amerikanische Großstadt, die ihm bald als das feindliche Ungetüm, als das Sündenbabel und Goldene Kalb aller Mammonverehrer, bald aber auch als die Leuchtenstadt der Starken und Wagemutigen erschien. Bei seinen ersten Gedichtveröffentlichungen in der *Amerikanischen Schweizer-Zeitung* wurde er vom Redaktor der Zeitung vorgestellt als Dichter, „der ständig im Konflikt lebt mit der realen Welt, weil beide sich gegenseitig nicht verstehen können oder nicht verstehen wollen, . . . der nirgends weniger hinpaßt als nach Amerika". Der Redaktor sah damals nicht, wie Kollbrunner sich gerade in der Neuen Welt von der Wirklichkeit anpacken ließ, ohne (man kann dies wohl unamerikanisch nennen) die poetische Verve zu verlieren. Er las eifrig Henry Thoreau, Ralph Waldo Emerson und besonders Walt Whitman, erfaßte damit den amerikanischen Realitätssinn und erschloß sich so vom Geistigen her der neuweltlichen Wirklichkeit, deren sinnenfällige Erscheinungen er aus seiner unverdorbenen Poeten-Seele heraus dichterisch verklärte. Er hat das Bild der amerikanischen Großstadt mit echten Dichter- und Seheraugen durchdrungen, hinter den Gegebenheiten der Apparenz tieferen Sinn in den Dingen entdeckt und mit prophetischer Schau Schicksale und Deutungen in die starre, steinstrotzende Welt der Wolkenkratzer getragen.

In der Form erwies sich Kollbrunner, der in mancher Hinsicht auf einsamem Posten stand, weitgehend unabhängig von den Zeitströmungen und blieb trotz aller räumlichen Distanz zum heimatlichen Sprach- und Kunstschaffen für deutschamerikanische Verhältnisse ungewöhnlich modern. Dank seiner engen Verbindung mit der Heimat war er stets up-to-date in literarischen Belangen. Seine Großstadtdichtung gebraucht die formtreuen, traditionellen Strophen wie die freien Verse und besonders die freien Rhythmen, die er W. Whitman nachbildete, zeugt aber auch von hoher Meisterung der inneren Form. Am stärksten unterscheidet er sich von den deutschen Großstadtdichtern der Jahrhundertwende durch die eigene, plastisch wirkende, sprachschöpferisch sehr fruchtbare, oft dem abnormen Vorwurf trefflich angepaßte, gelegentlich nahezu vergewaltigte Sprache und durch die Verlegung der Akzente auf das Objektive und die getreue Schilderung der großstädtischen Szenerie. Die Gruppe um Arno Holz und Hart hatte besonders den sozialen Aspekt der Großstadtverhältnisse betont; subjektive Gefühle und Gedanken beherrschten oft ihre Dichtungen, während die objek-

tive Gegebenheit in den Schatten des Unbedeutenden trat. Kollbrunner skizzierte seine Großstadtimpressionen in eindringlichen Farben und Gemälden gerne als Gesamtschau; er zog das Gesamtbild der Einzelszene vor und gab so den Vorgängen und den Menschenschicksalen die anschauliche Kulisse wieder. Indem er zudem als vates über der modernen Entwicklung wachte, schwebt seherische Ahnung über seinen Versen: die Wolkenkratzer und Häuserblöcke beginnen mit lebendigen, unheimlichen Gesichtern auf das Gewimmel der Straßenschluchten zu glotzen, in ihren Mauern spuken Fratzen und Würgengel, die mit Mammons Geißel die Menschenfluten zu Paaren treiben. Somit machte er die Wandlung vom Impressionismus zum Expressionismus in verblüffender zeitlicher Nähe zu den Deutschen mit und steht in dieser Hinsicht einmalig da in der deutsch-amerikanischen Literatur.

Wie bei Emile Verhaeren, einem der ersten großen lyrischen Gestalter des modernen Kulturbildes, so findet sich auch bei O. Kollbrunner eine persönliche Anteilnahme am Schicksal der Großstadt, vermöge deren er zu einer völligen Identität seines Ich und der in der Großstadt sich bekundenden Lebenskräfte gelangt. Wie Verhaeren so sah auch Kollbrunner in der Großstadt (d. h. New York in seinem Falle) anfangs das Übel, das Erdrückende, den Moloch, den Triumph des Materiellen über das Geistige, später aber das Symbol aktiver Lebendigkeit und dynamischer Schaffensfreudigkeit, die Warte einer besseren Zukunft, das Mahnmal einer kosmopolitischen Friedensidee und neuer Menschheitskräfte. Die Riesenstadt, die dem jungen Auswanderer einen Ort des Grauens bedeutete, wandelte sich dem seßhaften Newyorker zum Ort der Bewährung für den Guten und Starken, zum Ort der Daseinspotenzierung für den geistig Wachen und eröffnete ihm, der offenen Auges und hellen Sinnes blieb, der sein Leben in vielfältige Beziehungen zu setzen verstand, ungezählte Möglichkeiten. Selbst das graue Stadtbild weitete sich dem poetisch Inspirierten zur herrlichen Landschaft mit wunderbaren Farb- und Lichteffekten und erhielt vom Organischen her Sinngebung. So steht Kollbrunner am Ende seiner Großstadtdichtung dort, wo die optimistische Bejahung eines Josef Winckler und Gerrit Engelke angefangen hatte, um sich, mit A. T. Wegner, Georg Heym u. a., zur endgültigen Ablehnung der Großstadt weiterzuentwickeln. Diese entgegengesetzt verlaufende Entwicklungslinie ist bezeichnend für europäische und amerikanische Geisteshaltung. Kollbrunner hat sich regelrecht zu New York *emporgeliebt* und die Großstadt, wie dies jeder echt amerikanisch Denkende tun muß, bei allem Wissen um ihre Dunkelheiten, Nachtseiten und bedenklichen Entwicklungen, zu guter Letzt doch begeistert und hymnisch besungen. Er hat das Großstadtbild der Neuen Welt mit seinen vielseitigen menschlichen, technischen und wirtschaftlichen Problemen auf eigene Art künstlerisch gestaltet und dadurch einen bleibenden, näherer Aufmerksamkeit würdigen Beitrag (eine Dissertation über Kollbrunner ist vor dem Abschluß) zu der ihrem Objekte nach internationalen Großstadtdichtung geleistet.

1. *Manhattan.*

(Manuskript 1922 *Neuweltstadt.*)

Granitgequadert stößt bei Meer und Masten
Der Mammoniten Zion zackig auf.
Den Horizont machtprahlend abzutasten,
Stürzt Stein und Eisen kerkergrau hinauf.

Der Himmelshöhle Riesenstalagmiten
Sind leichenstarr der Decke zugedreht,
Und alle sind aus einem Rumpf geschnitten
Und alle sind des Goldes Fluchgebet.

Und Klamm an Klamm sind Gassen hier und Straßen,
Die abermillionen Menschen fassen,
In der Giganten schmalen Schlund geklemmt.

Ein Babelvolk durchkitzelt ihren Rachen,
Und manchmal fratzt um Stein und Turm ein Lachen,
Wenn ahnungslos es durch den Abgrund schwemmt.

2. *Wolkenkratzerbau.*

Wittern und Schnuppern von stählernen Riesen-Giraffen,
Hälse von Krahnen, die gier und gefräßig nach Beute sich straffen,
Kalk und Sand und Eisen packen die lüsternen Mäuler,
Palmenblättergerupfleicht sind ihnen Balken und Pfeiler;
Steinerne Klötze spucken sie teilnahmslos in gähnende Rachen
Nilpferdplumper Maschinen, die sie zu Marmeln verkrachen.

Manchmal erbrechen sich diese in Völlereien,
Und es entschleimt und entstürzt aus den hamsternden Reihen
Mit des Mörtels kittender Masse in Schlünde und Stollen,
Die mit dumpfen Geräuschen zum Lichte aufgrollen.
Und bis die Fundamente gelegt und gegossen,
Wälzt sich der steinerne Brei nach den Kellergeschossen.

Aber oben, da siegen die Hämmer schon über die Kelle.
Bretter und Eisengerüste trotzen und steifen sich hoch in die Helle;
Lastkraftwagen donnern heran mit metallenen Bergen,
Rastlos zur Höhe ameist ein Knäuel von Zwergen,
Zimmernde Menschlein, wie kletternde Affen lebendig im Blauen,
Bohren und nieten und richten über der Abgründe Grauen.

Tage um Tage entwächst es mit Riesengerüsten
Schwindelnd zu Wolken empor mit Gigantengelüsten;
Und schon schließt sich der Bau. Über marmornen Säulen
Um das Skelett des Kolosses die Mauern sich steilen;
Mit granitnem Gequader baut sich's hinauf in die Himmel
Und mit Fenster und Türen und Zimmergewimmel.

Steingewordene Brandung von Schöpfergedanken,
Deren Zinnen die wehenden Wolken umschwanken,
Deren Aufsturz die ewigen Felsen tragen:
Morgen schon wird dich der Schrei nach dem Mammon durchschlagen!
Doch in dir selber erstarrt, wird für Zeiten und Zeiten
Weder ein Schmerz noch ein Lächeln dein Antlitz umgleiten.

3. *Schneeschaufler in der Großstadt.*

Das ist die Stunde, der wir aufgelauert,
Der Heimatlosen hungernde Armee;
Im Stank der dumpfen Gassen eingebauert,
Fiel sie auf uns herab mit erstem Schnee.
Mit zarten Flocken fing es an zu weben,
Bis es die Großstadt schimmernd überspannt,
Und, sich besinnend auf ihr ärmstes Leben,
Gab sie uns Brot und Schaufel in die Hand.

Wie Totengräber schaufeln wir in Reihen,
Wir, die da selber nicht mehr weit vom Tod –
Oh! Hörte es doch nimmer auf zu schneien,
Denn Schnee heißt Arbeit, Arbeit aber – Brot!
So wirbt Gebet von Tausenden nach oben,
Das schon im Hauch vor jedem Mund gefriert,
Der sich aus seiner Niedrigkeit erhoben,
Daß ihm der Lebenswüste Manna wird.

Schnee: Unserer tiefen Armut Eiderdaune,
Nach der die allerletzte Hoffnung pirscht,
Schnee: Unseres harten Gottes Liebeslaune,
Die mit dem ersten Sonnenlachen birst!
Wie Kinderjauchzen lebt in unseren Seelen,
Die karrengaulgeschunden und zerquält,
Das Lied von dir, das wir im Kreis erzählen,
Wenn unser Elend Feierabend hält.

Das ist, wenn karger Lohn uns zugemessen
Für stummes Fronen bei der Schaufel Klang,
Im Nachtasyl wir unsere Nacht vergessen,
Die abgrundtief und die ein Leben lang . . .

. . . O Tag, an dem auch wir am Werke stehen:
Du bist der Arbeitslosen Schutzpatron;
Süß ist dein wirres, weißes Niedergehen
Im Schneegestieb von deines Mitleids Thron;
Tag, unser Tag, an dem die Schaufeln klingen
Die weißen Straßen einer Stadt entlang:
Du legst ein Trösten mild wie Taubenschwingen
Auf unser Schicksal hart wie Schaufelsang!

4. *Im Herzen von Babel.*

New York, steinerner Wahnsinn kühnster Träume:
Bis an die Wolkensäume pocht dein Herz,
Und pocht inmitten starrer Erde. Ins Gestein
Senkst du Strukturen, sprengst du Fundamente
Und hämmerst deinen Eisenwillen ein.
Du bist der Stahl, geschmiedet aus dem Erz,
Das sich von Alteuropa trennte;
Du bist das ewige Geborenwerden,
Bist unbeugsam empor sich lebendes,
Mit Geist und Faust sich selbst zum Himmel hebendes
Gewaltsam größtes Wunderkind der Erden.

New York! Doch unter deinem Meißel zucken
Des so gequälten Erdgeists Zornesfunken.
Wenn in den Untergrundtunellen trunken
Mit vorwärtsjagender Begier der Zug
Wie ein der Hölle Schlund entfahr'ner Streif,
Ein Sternkomet, durch nächt'ge Stollen saust
Und so im ewig gleichen Jagen, Rucken,
Dein sklavenhanderwühltes Grab durchbraust:
Dann ist's oft, als ob mitten in den Flug
Der Tag und Nacht gehetzten Menschenfrachten
Der Unterwelt erboste Geister lachten
Und auf den Schienen stelzten, an den Rumpf
Der Rasselwagen ihre Leiber hingen,
Das Dach erkletterten, gewitterdumpf
Im heißen Atem der Maschinen gingen –

Dann ist es oft, als ob ihr Racheschnauben
Gleich Hagelschloßen an die Scheiben klatschte,
Dem Zugdämonen in die Augen patschte,
Der sich vermaß, die Unterwelt zu rauben –
Daß weiterwuchtend, führerlos und blind,
Sie seiner Menschenfrachten sicher sind . . .

Doch dann, wenn ich von solcher Höllenfahrt ins Licht,
Hin in den Tag von Stadt und Straßen stürme,
In Lärm und Hatz und Wolkenbaugetürme,
Wo jede Leidenschaft sich Gasse bricht,
Wo Haß und Liebe sich durchs Leben ficht,
Doch ein Genügen wird vielleicht nur denen,
Die abgestorben, keine Sehnsucht kennen,
Dann bist du mein im Wahnsinn deiner Träume –
Dann schweift die Phantasie nach Wolkenzinnen;
Den Babelturm des Glückes zu beginnen
Bin ich bereit – bis an des Himmels Säume.
Dann fühl' ich mich der Kraft geboren werden,
Bin unbeugsam empor mich lebendes,
Mit Geist und Faust mich selbst zum Himmel hebendes
Kind dieser Riesenbabelstadt der Erden.

5. *Der Zeigefinger.*

Ich habe mich emporgeliebt zu dir,
Manhattan, erst nach langen Schicksalsjahren –
Es mußten tausend Blitze in mich fahren,
Eh' ich es voll begriff, dein Machtgebaren,
Ehe dein Stein zum Tönen kam in mir.

Dann aber hat der junge Emigrant,
Der Tag für Tag mit Hader dich verkündet
Als Stätte, die die Gier nach Gold gegründet,
Sich endlich im Erlebnis dir verbündet
Und dich in Wortgewittern festgebannt.

Als ich mich einmal ganz in dir verlor,
Fiel alle Häßlichkeit von deinen Gliedern;
Ich hämmerte in klanggeschwellten Liedern,
Dein triumphierend Ragen zu erwidern,
Die These meiner Liebe an dein Tor.

Du warst der Zeigefinger einer Hand,
Auf der sich goldnen Westens Schätze häufen
Auf deren Fläche Mais und Weizen reifen
Und deren Finger nach dem Süden greifen
Und nach des Nordens strömereichem Land.

Zum Zeigefinger einer neuen Welt,
Zum Machtsymbol, ins Übermaß geraten,
Zum Willensausdruck der geeinten Staaten,
Zum Denkmal jungen Volks und neuer Taten
Wardst du, graniten, vor die Welt gestellt.

Zu Memnonssäulen wurde dein Gerag,
Zur goldnen Wahrheit ward die graue Lüge,
Zu Obelisken ward dein Steingefüge,
Licht sprang in deiner Sphinxgesichter Züge,
Und du wardst mein an einem großen Tag.

Das 'Interesse' als Geist der Erzählung.

Ein Beitrag zur Stilphysiognomie Thomas Manns.

Von

Hans Wolffheim (Hamburg).

Was er bietet, ist nicht nur Kunst, —
eine Kunst ist es auch, ihn zu lesen . . .[1]

I.

Schopenhauers auszeichnendes Wort über den *Wilhelm Meister*, dieser sei *ein intellektueller Roman und eben dadurch höherer Art*, weil uns durch ihn *ein bleibendes, wahrhaftes Gut* zuteil werde, nämlich *Belehrung, Einsicht, Erkenntniß*[2], ist von Thomas Mann, so reichhaltig er auch in seiner Essayistik das Zitat und die Anspielung erscheinen läßt, nie zitiert worden[3]. Und doch hätte der Autor so umfangreicher epischer Unternehmungen als der Schüler Schopenhauers gerade dieses Wort aufnehmen können, um damit auf den eigentümlichen Charakter seiner Erzählweise hinzudeuten.

Seit seinen Anfängen ist Thomas Mann ein Erzähler intellektuellen Gepräges; der Kunstabsicht nach, das heißt nach der in seinem Stil sich ausprägenden Erlebnis- und Anschauungsweise ist das umfangreiche epische Werk aus einem intellektuellen Trieb und Ursprung entstanden, so widerspruchsvoll dem Wortverstand nach eine solche Verbindung auch anmuten mag. Früh schon, was die erzählerische Haltung angeht, wenn die erläuternde Formel dafür auch erst später gefunden wird, erscheint dieser intellektuelle Trieb und Ursprung seines Künstlertums essayistisch als *Pathos der Mitte*[4] –, eine Formel, die intime Beziehungen zu Nietzsches *Pathos der Distanz* verrät. Sie verrät diese Beziehungen umso mehr, als dieser vom *Pathos der Distanz* gesagt hat, es *liegt im letzten Grunde aller Moral*[5]. Denn moralischen Ursprungs ist Thomas Manns intellektueller Trieb von den ersten Seiten des epischen Werkes an; ja in der Erlebnis- und Anschauungsweise des Erzählers sind intellektueller Trieb und moralischer Ursprung von Anfang an eins. Sie sind, wie seine Ironie, nur verschiedene Namen der gleichen Haltung, des gleichen Impetus, der, fruchtbar geworden für dieses Künstlertum, sich noch immer, sei es in Zustimmung, sei es in Ablehnung, Miß-

[1] *Neue Studien*, Bln. u. Frkf. a. M. 1948, p. 151.

[2] Schopenhauer, *Aphorismen zur Lebensweisheit*, *Sämmtliche Werke* IV, 483, Leipzig-Insel.

[3] Wohl aber hat er, *Altes und Neues, Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Frkf. a. M. 1953, p. 395f., Schopenhauers Aphorismus über die Kunst des Romans zitiert: *Werke* V, 482; *Parerga* II, XIX, *Zur Metaphysik des Schönen und Ästhetik* § 228. Dieser Passus Schopenhauers schließt mit dem Satz: *Die Aufgabe des Romanschreibers ist nicht, große Vorfälle zu erzählen, sondern kleine interessant zu machen*, wozu Thomas Mann bemerkt: . . . *besonders der Schluß-Aphorismus hat mir immer ausnehmend gefallen, weil er vom Interessant-machen handelt.*

[4] *Bemühungen*, Bln. 1925, p. 138; *Adel des Geistes*, Stockholm 1945, p. 304.

[5] Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens*, ausgewählt und geordnet von Alfred Baeumler, Lpz. 1931, II, 378.

verständnissen ausgesetzt sieht. Es bleibt allerdings einzuräumen, daß es ungemein schwierig, ungemein mühevoll ist, zur kritischen Erkenntnis des ästhetischen Phänomens, das als Stil Thomas Manns vor aller Augen liegt, vorzudringen, zumal es sich bei den erbittert um Prägnanz ringenden Bemühungen dieses Autors zugegebenermaßen *um ein außerordentlich lebhaftes Verantwortungsgefühl* der Sprache gegenüber handelt[6].

Was aber heißt es zunächst und zuerst, für das epische Werk Thomas Manns sich den Weg der kritischen Erkenntnis zu erschließen? Es heißt, die hier sich betätigenden Bedingungen, den intellektuellen Trieb als das produzierende Vermögen seiner Natur und seinem Wesen nach zu erkennen, denn dieser ist es, der seinem Stil von früh auf das physiognomische Gepräge, die individuelle Haltung gab. Ein vielleicht noch geläufiges Vorurteil muß hier allerdings beiseite gesetzt werden, das Vorurteil, die literarisch überlieferten Stoffe und Motive seien es, durch die ein Werk der Kunst sein Gepräge, seinen unverwechselbaren Ausdruck erlangt. Sie sind es auch nicht im Werk von Thomas Mann, so mannigfaltig dieses Werk auch aus der Überlieferung Stoffe und Motive in sich aufgenommen und in sich eingegliedert hat. Eine Bemerkung wie diese ist auch deshalb hier angebracht, da, wenn ein Autor einen Goethe-, einen Joseph-, einen Faustus-Roman publiziert, dies über den literarischen Rang und Wert der Sache noch nichts besagt, wie auch die Affinität des Autors zu seinem Stoff, die Irrtum und Täuschung sein kann, über die künstlerische Objektivierung noch nichts besagt. Der Stoff, das Motiv, die Zuneigung dazu, als solche ästhetisch neutral –, sie sind noch nicht die Kunst. Der literarische Charakter eines Werkes erscheint erst durch seine Ausdrucksform; er enthüllt sich durch die Erkenntnis der Erzählweise, durch die Erkenntnis der individuellen Haltung des Autors der Sprache gegenüber.

Wie der Kenner seines Werkes weiß, ist der Stil Thomas Manns ein schwierig verzwicktes Phänomen. Die kritische Durchdringung dieses Phänomens ist umso schwieriger, als man, um zu einem begründeten Urteil über seine Sprache und Ausdrucksform zu gelangen, sich die individuellen Bedingungen dieser Sprache und Ausdrucksform zu vergegenwärtigen hat. Es könnte scheinen, als sollte damit die Erkenntnis von einem Punkt außerhalb des Phänomens angestrebt werden; allein, wie sich zeigen muß, sind hier Erkenntnis und kritische Gerechtigkeit nur möglich, wenn der intellektuelle Trieb und Ursprung seiner Ausdrucksform, der intellektuelle Trieb in seinem Verhältnis zur Sprache einer Untersuchung unterworfen wird. Das ist ein Versuch, wie freilich einzuräumen bleibt, der schon angesichts des Umfanges seines epischen und essayistischen Werkes nicht ohne Tücken ist und der deshalb den Vorbehalt des Vorläufigen in Anspruch nehmen muß.

Eine solche Untersuchung wird nun allerdings insofern erleichtert, als Thomas Mann die individuellen Bedingungen seiner Sprache und Ausdrucksform oft be-

[6] *Rede und Antwort*, Bln. 1922, p. 339.

zeichnet und oft erläutert hat. In seiner Essayistik, dieser Essayistik voll Bekenntnis und Autobiographie, hat er, wenn auch weit verstreut, wiederholt den einen zentralen Punkt angeboten, von dem aus das kritische Bemühen sich den Gewinn einer aufschließenden Erkenntnis und Belehrung über dieses Werk versprechen darf, von dem aus man zum Verständnis seiner Erzählweise, zum Verständnis seiner individuellen Haltung und seiner künstlerischen Gesinnung gelangt. Es gibt, wie sich zeigen läßt, diesen einen zentralen Punkt auch im epischen Werk, ja dieses ganze, einer unermüdlichen Geduld und Ausdauer abgerungene Werk des Erzählers Thomas Mann läßt sich auf diesen einen, eigentlich archimedischen Punkt zurückführen. Dieser eine zentrale Punkt, der den intellektuellen Trieb und Ursprung, der die individuellen Bedingungen seiner Sprache und Ausdrucksform in einem Namen zusammenschließt, ist das *Interesse*.

Interesse – so lautet das Wort, mit dem Thomas Mann die Form seiner Anschauung, den eigentlichen Ursprung seines Schriftstellertums wiederholt bezeichnet hat. Es ist der Ausgangs- und Sammelpunkt seiner gesamten geistigen und künstlerischen Bemühungen; es ist – wenn eine solche Wendung erlaubt scheint – das intellektuelle Urphänomen seiner Welt, die bis in die Sprachgebärde hinein vom *Interesse* ihr Gepräge erfahren hat. Man kann sagen, daß in ihm, dem *Interesse*, sein *Pathos der Mitte* sich manifestiert, daß auf allen Stufen seiner Produktion, in allen Phasen seines schriftstellerischen Daseins, daß, so abenteuerlich er seine Stoffe sich auch wählt oder von ihnen gewählt wird, seine Erzählweise, sein Stil, von diesem einen Punkt aus bewegt wird. Wenn er in seiner *Rede über Lessing* anmerkt, *eine Kunst, deren Mittel die Sprache ist, wird immer ein in hohem Grade kritisches Schöpfertum zeitigen*[7], so fällt damit auf die doppelgesichtige Natur dieses *Interesses* schon ein erstes Licht. Das *Interesse*, widerspruchsvoll seinem Wesen nach, ist der eigentlich schöpferische Impetus, dem dieses epische Werk, dem auch diese Essayistik ihr Erscheinen in der Welt verdankt. Was Thomas Mann darunter versteht, wie er es verstanden wissen will, soll hier dargelegt werden, wobei sich, im Versuch der kritischen Erkenntnis dieser Erzählweise, allerdings Fragen ergeben, die in das Wesen dieser Kunstabsicht dringen. Über jenes allgemeine, das epische Werk bestimmende psychologische Interesse hinaus, das dann vor allem in *Joseph und seine Brüder* ins *mythische Interesse* übergeht[8], das aber doch, dem Ursprung der Sprache nach, einen gleichgerichteten intellektuellen Trieb umschließt, soll das produktive Prinzip der Erzählweise, die individuelle Konstitution der Sprache und Ausdrucksform, eben das *Interesse*, in seinen affektiven und rationalen Verzweigungen erkannt werden.

Was hier, wo nicht von ungefähr die Namen Schopenhauer und Nietzsche genannt wurden, vorerst nur behauptet werden kann, ist dieses: das *Interesse*, als solches ethisch-moralischen Ursprungs, ist der zentrale Begriff, der die Welt der

[7] *Die Forderung des Tages*, Bln. 1930, p. 78; *Adel des Geistes*, p. 13f.

[8] *Adel des Geistes*, p. 577.

gesamten Vorstellungen Thomas Manns umfaßt und der daher unmittelbar in Zusammenhang steht mit seiner Auffassung von der Mittlerstellung der Ironie, mit seiner Auffassung von der Kunst als Kritik, womit zugleich wieder der Zusammenhang mit seiner Deutung der Moral, mit seiner Deutung der Humanität sich ergibt. Man geht nicht zu weit, wenn man feststellt, daß Thomas Manns Ironie, daß seine Kritik, seine Moral und Humanität, wie sie untersuchend in den Essays erörtert werden, wie sie in epischen Spiegelungen im Erzählwerk erscheinen, alle ableitbar sind von seiner Anschauungsform des *Interesses*. Noch mehr. Das *Interesse* als individuelle Gestimmtheit, als das schon früh ausgeprägte Naturell dieses Künstlertums, bestimmt nicht nur die Handhabung seiner künstlerischen Mittel, es ist die Wurzel dieser künstlerischen Mittel selbst. Mögen in diesem langen literarischen Schaffen die Stoffe und Motive, mag die Weltsicht, die sich mit diesen Stoffen verbindet, sich gewandelt haben, wie es tatsächlich seit dem *Zauberberg* der Fall ist, nicht gewandelt haben sich, trotz aller Erschütterungen, die die Welt in diesem halben Jahrhundert einer literarischen Tätigkeit erfahren hat, Thomas Manns Ausdrucksprinzipien. Die ihm gemäße individuelle Ausdrucksform, diese Ausdrucksform auf der Grenze zwischen dem Modernen und dem Konservativen, ist stets die gleiche geblieben. Von einem grundsätzlichen Stilwandel kann in diesem Werk nicht gesprochen werden. In einer beharrlichen, auch im Exil behaupteten Treue zu sich selbst hat Thomas Mann sein Werk geschaffen, wodurch es eine ihm eigene Kunst- und Lebensgeschlossenheit repräsentiert. Gewiß, der Stil ist nuancenreicher, kenntnisreicher, verschlagener, spielerischer geworden; der Tonfall aber, dieser unverwechselbare Tonfall der Prosa Manns, ist geblieben, wie er von Anfang an war. Er ist deshalb der gleiche geblieben, weil die Anschauungsform des *Interesses* als Gehäuse seiner künstlerischen Gesinnung von Thomas Mann nie aufgegeben und nie verlassen wurde. Jede Seite im epischen Werk ist davon geprägt; jede Schilderung seiner zahlreichen Situationen hat von daher ihre Kontur. Das *Interesse* bestimmt die Zeichnung seiner Menschen, besonders auch die der Frauen: es bestimmt die Zeichnung der Landschaft und das Verhältnis des Erzählers zu ihr, ein im ganzen Werk stets aufschlußreiches Verhältnis. Das *Interesse* ist es, das jeden Satz in seiner Folge, in seinem Rhythmus moduliert; das *Interesse* heißt den Künstler Thomas Mann das einzelne Wort wählen, dieses unendlich langsam erwogene, unendlich mühevoll gewählte Wort, das Wort auch dann und vor allem dann, wenn es von Ironie umspielt, von Ironie durchtränkt ist.

Von der Bemühung um sprachliche Prägnanz, vom erzählerischen Trieb her gesehen, ist das *Interesse* der produktiv gewordene Gegensatz zu *den Wonnen der Gewöhnlichkeit*[9].

[9] *Novellen*, Bln. 1922, II, 43. – Dieses Wort Tonio Krögers von Thomas Mann wiederholt in: *Zur amerikanischen Ausgabe von Kafkas 'Schloß' 1941*, *Altes und Neues*, p. 558. – Selbstzitat aber schon im *Tonio Kröger*. *Wonnen der Gewöhnlichkeit* zuerst in *Die Hungernden* von 1902; *Novellen* I, 162 – eine Studie, die als Künstlerbekenntnis eine Vorstufe zum *Tonio Kröger* bildet.

II.

Im *Doktor Faustus*, diesem auch durch seine vexierenden und scheinbar negativen Äußerungen über die Kunst bemerkenswerten Werk – denn soll die Kunst selbst hier aufgehoben, *zurückgenommen* werden? –, im *Doktor Faustus* wird der Leser aufgefordert, auch einem Gespräch über das *Interesse* beizuwohnen, einem Gespräch, das zwischen dem Humanisten Serenus Zeitblom und seinem Freunde, dem Tonsetzer Adrian Leverkühn, geführt wird. Hier ist es der Humanist, der, wie auch der Leser, von dem Bekenntnis Leverkühns zum *Interesse* frappiert wird:

– Einem Lebensgeschenk. . . . – um nicht zu sagen: einem Gottesgeschenk, wie der Musik, soll man nicht Antinomien höhnisch nachweisen, die nur von der Fülle ihres Wesens Zeugnis geben. Man soll sie lieben.

– Hältst du die Liebe für den stärksten Affekt? fragte er.

– Weißt du einen stärkeren?

– Ja, das Interesse.

– Darunter verstehst du wohl eine Liebe, der man die animalische Wärme entzogen hat?

– Einigen wir uns auf diese Bestimmung! lachte er.

– Gute Nacht[10].

Man wird, um dies zunächst zu bemerken, auch in Berücksichtigung der Tatsache, daß Serenus Zeitblom als der angebliche Schreiber dieser Aufzeichnungen als klassischer Humanist in der Bildungsüberlieferung des Abendlandes steht, es diesem Gespräch nicht auf den ersten Blick ansehen, welche ironische Fopperei, welch doppeltes Spiel Thomas Mann sich hier mit dem Bekenntnis zum *Interesse* als einem Affekt, einem Affekt, der behaupteterweise stärker als die Liebe sei, erlaubt. Es ist, wie er es nennen würde, ein vexatorisches[11] Spiel mit einer Platon-Stelle aus der *Politeia*, jener Stelle, wo im Gespräch Sokrates den jungen Glaukon fragt, ob er ihm eine stärkere und heftigere Lust nennen könne als die Liebe, und dieser zu erwidern gezwungen ist: nein, und auch keine wahnsinnigere –, wobei das Vexatorische Thomas Manns auch darin besteht, daß er aus dem platonischen Ideenkosmos das erotische Motiv hinüberspielt in einen hier vergleichsweise abstrakt gewordenen Impetus[12].

[10] *Doktor Faustus*, Bln. u. Frkf. a. M. 1947. p. 112f. – Jonas Lesser, *Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung*, München 1952, der sich vorwiegend mit stofflichen Motiven beschäftigt, gibt in seiner Behandlung des *Doktor Faustus* lediglich die Bemerkung: „Autobiographisch ist es auch, wenn Adrian 'das Interesse' für den stärksten Affekt erklärt." p. 466.

[11] Z. B. *Adel des Geistes*, p. 384: *das vexatorische Verhältnis von Geist und Trieb.*

[12] *Politeia* 403 B. – Auf welche Verschlagenheiten des Stils man bei Thomas Mann gefaßt sein muß, dafür ist das angeführte Zitat aus dem *Faustus* einer der merkwürdigsten Belege. Ein weiterer, nicht minder merkwürdiger Beleg aus dem Bereich der Antike im *Tod in Venedig*, *Novellen* II, 404: *Dann schien es ihm wohl, als sei er entrückt ins elysische Land . . .* Hier benutzt Thomas Mann ein Zitat Homers, *Odyssee* IV, 562ff., und zwar nach einer Übersetzung bei Erwin Rohde, *Psyche* I, 69, neunte und zehnte Aufl., Tübingen 1925. Hier allerdings nicht in vexatorischer Absicht. – Überhaupt, Thomas Manns 'Zitate' und Anspielungen zu entdecken und aufzuschlüsseln, stellt im ganzen den Interpreten seines Stils vor eine fast unlösbare Auf-

Denn um was geht es hier thematisch? Dem Leser wird eine ins Programmatische stilisierte Aussage zugemutet, eine Aussage, die eigentlich nur die Abstraktion eines Gespräches darstellt. Wenn auch die Aufzeichnung des Humanisten vorgeblich aus der rückschauenden Erinnerung erfolgt, so ist doch die Absicht des Erzählers, eine bestimmte These in den Vordergrund zu spielen, nicht zu übersehen. Diese These ist die hier vorgenommene Bestimmung des *Interesses*. Imaginiert man sich einen aufmerksamen Leser des *Doktor Faustus*, der mit diesem Alterswerk zum ersten Mal der geistigen Physiognomie Thomas Manns begegnet –, er wird mit einem gewissen Erstaunen, gleichsam mit hochgezogenen Brauen, diesem Bekenntnis begegnen. Entgegen aller herkömmlichen, aller 'naiven' Anschauung wird hier nicht nur in Zweifel gezogen, und zwar mit einer Kälte, die sich über die bloße Naivität des Gefühls lustig zu machen scheint, daß die Liebe der stärkste Affekt sei, vielmehr wird darauf bestanden, daß dem *Interesse* der Grad des stärksten Affekts zuerkannt werden müsse. Weiter wird dem Humanisten als dem vorgeblichen Verteidiger der Musik als eines Lebens- und Gottesgeschenks die Erläuterung zugeschoben, eben dieses *Interesse* sei eine Liebe, *der man die animalische Wärme entzogen hat*. Leverkühn, dem hier an Definitionen nicht viel gelegen zu sein scheint, gibt kurzerhand seine Zustimmung, was aber auch ein Mittel stilistischer Abstraktion ist. Er beschließt die Unterhaltung, wie man naiverweise verstehen soll, mit einem gewissen diabolischen Vergnügen an der Verblüffung, die er in Serenus Zeitblom hervorgerufen hat. Aber ist wirklich Verblüffung auf seiten des Humanisten, der doch mäeutisch an dieser Bestimmung des *Interesses* als Affekt beteiligt ist? Er hat, nach der Absicht Thomas Manns, den Verblüfften zu spielen; er ist selber mit im Spiel, und Verblüffung soll auf seiten des Lesers sein. Denn das Gespräch wird abrupt, mit einem Kapitelende geschlossen, ja Serenus Zeitblom kommentiert diese verblüffende Auslegung des *Interesses* nicht einmal. Vielmehr, im Text steht sein Kommentar, dessen Sache immer die der *erschrockenen Liebe* war, bereits eine Seite voraus. Hier spricht er, noch bevor das Wort *Interesse* gefallen ist, von dem ihn irritierenden *Vorrecht . . .*, *Abstand zu wahren*, von einem *Anspruch auf ironische Distanzierung*, worauf Leverkühn für seine Person stets bestanden habe, was, wie er hinzusetzt, ihm *immer als ein Zeichen ungemeinen Hochmuts erschienen* sei. *Vorrecht . . ., Abstand zu wahren, Anspruch auf ironische Distanzierung* –, dies beides sollte in der Vorstellung eines *Affekts* unterzubringen sein?

So wird es dem Leser zugemutet. Denn wovon ist die Rede? Von der Musik, d. h. von der Kunst, der durch *asketische Abkühlung* die animalische Wärme, die *Stallwärme*, die *Kuhwärme* des Gefühls entzogen ist, entzogen durch den stärksten Affekt, durch das *Interesse*. Das scheint ein paradoxer, ein verwirrender

gabe. Angesichts der Belesenheit Thomas Manns kann es sich bei solchen Entdeckungen oft nur um glückliche Zufälle handeln. Als Beispiel eines einfach zu identifizierenden Zitats Valentins letztes Wort: *Ich gehe durch den Todesschlaf ; Zu Gott ein als Soldat und brav* als Untertitel im sechsten Kapitel des *Zauberberges*: *Als Soldat und brav*. *Zauberberg*, Bln. 1924, II, 262.

Tatbestand. Die Paradoxie klärt sich jedoch auf – und damit gibt sich die individuelle Haltung dieses Künstlertums zu erkennen –, indem Thomas Mann nicht verfehlt, auch in diesem Gespräch über die Musik *den Moralismus ihrer Form* ins Spiel zu bringen. Dieser Moralismus, der auf die Musik angewandt damit umschrieben wird, sie *tut immer im voraus geistig Buße für ihre Versinnlichung*[13], wird allein bewerkstelligt durch das *Interesse* als ein, als das formschaffende Prinzip. So hat man das *Interesse* als einen intellektuellen Trieb von moralischem Charakter zu erkennen; *Interesse* und Moral gehören unmittelbar zusammen, indem sie sich durchdringen und zwar so, daß eines der Ausdruck des andern ist. Das *Interesse* als den stärksten Affekt zu bekennen, heißt für den Künstler, sich zugleich zu einem Moralismus bekennen. Auch werden wir belehrt, daß nicht die Stahl- und Kuhwärme des Gefühls, nicht die Liebe produktiv zu werden vermag: vielmehr das *Interesse*, dieser Affekt von asketischem Einschlag, dessen einziger und dringlicher Moralismus Form ist, erweist sich als produktiv[14].

Sieht man sich in seinem Werk um, so findet sich die Gesinnung, die das *Interesse* als moralische Ausdrucksform definiert, schon früh ausgesprochen. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, geschrieben in den Jahren 1915–1917, bezeichnet Thomas Mann seine Kunst als *plastischen Moralismus*[15]; im *Gesang vom Kindchen* heißt es im *Vorsatz* von ihr: *Ja, sie schien mir Moral und Musik, – so übt' ich sie immer*; schließlich, um es mit diesem Zitat genug sein zu lassen, im Schreiben *Erziehung zur Sprache* wird, wie in der Wendung aus dem *Doktor Faustus*, Moral zusammengesehen mit der Form, mit dem Ausdruck. *Was ist die Moral?* so wird hier gefragt. *Die Moral ist, daß man die Dinge so ausdrücken soll, als gelte es, irgendeine Gewalt zu zwingen, die Augen davor niederzuschlagen*[16]. Weiter wird gesagt, die Moral des Künstlers *ist sowohl Sammlung als Hingebung, und eins ohne das andere ist niemals sittlich.* Sittlich aber ist sie deshalb, weil sie, die Moral, *der Entschluß zur Form, mit einem Wort der Wille zum Werk* ist[17]. Lyrisch-melancholisch gefärbt wird dieser Wille zum Werk als Impetus der Versittlichung wiederum im *Gesang vom Kindchen* mit der Selbstapostrophierung bezeichnet: *Siehe, es ward dir das trunkene Lied zur sittlichen Fabel*, sittlich aber, wie hier kommentiert wird, durch *ein versachlichend Mühen . . ., ein kältend Bemeistern.* Im Vorgang dieser Versachlichung wird dem naiven, unmittelbaren

[13] *Doktor Faustus*, p. 111.

[14] Man würde fehlgehen, worauf hier nur hingedeutet, was hier aber nicht erörtert werden kann, vermutete man in Thomas Manns *Moralismus* nur etwas Artifizielles, etwas nur auf die Kunst Anzuwendendes. Auch hier ist der Sachverhalt sehr komplex. Das *Interesse* ist zwar Ausdruck seiner Künstlergesinnung, zugleich aber auch Ausdruck seiner Lebensgesinnung und Lebensstimmung, die vor allem in der Epoche vor dem *Zauberberg* mit Schopenhauers *Moralismus* in Verbindung zu sehen ist. Dafür hier nur ein Beleg: *Wenn ich von Schopenhauer den Moralismus – ein populäreres Wort für dieselbe Sache lautet 'Pessimismus' – meiner seelischen Grundstimmung habe . . .* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, Bln. 1922, p. 46).

[15] *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 570.

[16] *Rede und Antwort*, p. 369; *Altes und Neues*, p. 710.

[17] *Rede und Antwort*, p. 369f.; *Altes und Neues*, p. 670f.

Gefühl eine Dämpfung[18] in moralischer Absicht auferlegt, die Dämpfung durch das *Interesse*.

Deutlich aber wird damit, warum für den Künstler Thomas Mann das *Interesse* ein stärkerer Affekt ist als die *Liebe*: deshalb, weil es ein moralischer, ein sittlicher Affekt ist, der in der Kunst als Form erscheint, ein Affekt, der Sprache überhaupt erst ermöglicht. Daß sich damit auch für die Stilphysiognomie Thomas Manns weitgehende Konsequenzen ergeben, wird einleuchten; entscheidend bleibt hier aber, um noch einmal zum Gespräch im *Doktor Faustus* zurückzukehren, daß die Bestimmung des *Interesses* hier nicht nur als ein Bekenntnis des Tonsetzers Adrian Leverkühn zu verstehen ist. Man kann weitergehen und sagen, als einer individuellen Person gehört ihm dieses Bekenntnis nicht an; weit eher ist es ein 'Familien-Bekenntnis' der von Thomas Mann geschaffenen Künstlerfiguren. Genauer gesagt ist das Bekenntnis zum *Interesse* als der den Künstler notwendig bedingenden Anschauungs- und Ausdrucksform das Bekenntnis eines Schriftstellertums, wie Thomas Mann es auf allen Stufen seiner Produktion repräsentiert. Denn im Alterswerk des *Doktor Faustus* spricht Thomas Mann mit der Bestimmung des *Interesses* nicht eine Erfahrung, nicht einen Gedanken seiner späten Jahre aus. Vielmehr formuliert er hier, ironisch abgewandelt und ironisch schattiert, eine künstlerische Überzeugung, wie er sie schon seit seiner Jugend interpretiert und mit seiner Erzählweise von je vertreten hat. So handelt es sich mit dieser Bestimmung im *Doktor Faustus* um eine im epischen und essayistischen Werk auch sonst nicht seltene 'Gedanken-Wiederholung', wobei zugleich auch gesagt sein mag, daß das *Interesse* als intellektueller Affekt, als Affekt der Erkenntnis, auf Nietzsche zurückweist.

Die Kunst als Moral, als Kritik, als Erkenntnis, *als die Erlösung des Erkennenden, die Kunst als die Erlösung des Leidenden*[19], die Kunst als *Heilmittel der Erkenntnis*[20] – so hat sie schon Nietzsche umschrieben. Thomas Mann hat den belehrenden, vertiefenden Einfluß Nietzsches auf seine Auffassung des Künstlers, auf seine Auffassung der Kunst oft und dankbar bezeugt: noch im Alter hat er sich *den ergriffen sich versenkenden Leser*[21] Nietzsches genannt. In den *Betrachtungen eines Unpolitischen* findet sich das Bekenntnis: *Es geschah in seiner Schule, daß man sich gewöhnte, den Begriff des Künstlers mit dem des Erkennenden zusammenfließen zu lassen, so daß die Grenzen von Kunst und Kritik sich verwischten*[22]. Hier war, heißt es in den *Neuen Studien*, *gerade für das jugendliche Gemüt etwas so Neues, Aufwühlendes und Vertiefendes*[23], daß auch deshalb von einem echten Einfluß gesprochen werden kann, weil für diese Lehre von der

[18] „Dämpfung" hier als Stilbegriff nach Leo Spitzer (*Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg 1931) verstanden.

[19] Nietzsche VI, 577, *Wille zur Macht*.

[20] Nietzsche, *Unschuld des Werdens*, I, 38.

[21] *Neue Studien*, p. 114.

[22] *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 56.

[23] p. 114.

Kunst als Erkenntnis in dem jungen Thomas Mann eine seelische Affinität bestand, weil eine innere Bereitschaft, wie sie dem geistigen Naturell entsprach, darauf wartete, durch Nietzsches Formeln erlöst, durch Nietzsche hellsichtig zu werden. Der Künstler als der Erkennende, der sich durch den kritisch-plastischen Moralismus der Form vom Leiden erlöst, diese Erfahrung Nietzsches war in seiner geistigen Konstitution vorgeprägt; auch die Überzeugung von der Kunst als Kritik, die ebenfalls früh für Thomas Mann fruchtbar geworden ist, findet sich wieder als eines der wesentlichen, umfangreich erörterten Bekenntnisse im *Doktor Faustus*.

Zahlreich sind in Nietzsches Werk die Belege für sein affektbetontes Erstaunen und Befremden, das er dem Typus des Künstlers entgegenbrachte; seine Psychologie des Künstlers, seine Erkenntnis dieses Typs ist auch deshalb so hellsichtig, weil sie Selbsterkenntnis auch dann noch ist, wenn er diesen Typ verdächtigt, womit er die problematische Fragelust des modernen Künstlers sich selbst gegenüber vorbereitet –, eine Problematik, die auch Thomas Mann Zeit seines Lebens bis in seine hohen Tage hinein beschäftigt und beunruhigt und die mit ihren narzißhaften Reizen einen Verlust an Naivität verrät. Für die Erkenntnis der Erscheinung des modernen Künstlers ist auch für Thomas Mann, nicht allein für seine Psychologie des Künstlers, das vierte Hauptstück aus *Menschliches Allzumenschliches* zu nennen, das den Titel *Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller* trägt. Es gibt jedoch über die Haltung des Künstlers zu seinem Werk bei Nietzsche eine Stelle, die, wenn ich recht erinnere, von Thomas Mann nicht zitiert worden ist, eine Stelle, die in aufschlußreicher Weise sich mit der Bestimmung des *Interesses* als eines Affektes deckt. Es ist, aus dem *Willen zur Macht*, das Wort von der *leidenschaftlichen Indifferenz des echten Künstlers*[24], der, wie Nietzsche hier sagt, *keinem Dinge einen Wert zugesteht, es sei denn, daß es Form zu werden weiß*. Was wir hier vor uns haben, ist nichts anderes als der *Moralismus der Form*, nichts anderes als die Moral, die von sich fordert, *daß man die Dinge so ausdrücken soll, als gelte es eine Gewalt zu zwingen, die Augen davor niederzuschlagen*. Ist dies nur eine Künstler-, nur eine Artistenmoral? Sie ist mehr, sie ist etwas unendlich Vertieftes; sie ist, was hier nur andeutend gesagt sein kann, da sie hervorging aus einer leidenschaftlichen Indifferenz, aus dem *Interesse* als Affekt, widerspruchsvoll, zugleich *lusterweckend wie gewissenerweckend*[25]; sie ist, als Impetus, als *Pathos der Mitte* zugleich die *Quelle der Ironie*, der Ursprung der Humanität, die Dokumentation der Humanität.

Diese leidenschaftliche Indifferenz, angewendet auf die Kunst allein, verleiht ihr den Stil; als geforderte, ständig und leidensvoll ausbalancierte Haltung, insofern sie zugleich leidenschaftlich als auch indifferent ist, prägt sie die Physiognomie des Stils. So ist Moral, in diesem Sinne verstanden, der Stil, der notwendigerweise, nach dem Ursprung und nach der Natur des *Interesses* als eines Affektes,

[24] *Werke* VI, 551.

[25] *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 608.

ein intellektuelles Gepräge haben muß und daher in einem weiteren Zusammenhang als der Gegensatz zum *naiven* Stil erscheinen muß. Thomas Mann hat diesen Zusammenhang gesehen. *Die Kunst*, heißt es in den *Betrachtungen*, *die Dichtung hörte auf, naiv zu sein, sie wurde, um den älteren Ausdruck zu gebrauchen, „sentimentalisch", oder, wie man heute sagt, „intellektuell"*[26]. Daß dieser Gegensatz Thomas Mann beschäftigt hat, ja daß er von ihm beunruhigt wurde, daß er *die Versöhnung von Geist und Kunst, von Erkenntnis und Schöpfertum* zu einer Synthese und Einheit hergestellt wissen wollte[27], – hebt dies, so bleibt zu fragen, Schillers geistige Anschauung und seinen Versuch, die Erscheinung des Dichters in ihrer typologischen Gegensätzlichkeit zu bestimmen, auf; ja sind Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen für die Selbstinterpretation Thomas Manns, der Dichter sei immer die Synthese selbst, noch anwendbar? Man wird dies bezweifeln dürfen; vielmehr ist die These Thomas Manns romantischer Herkunft und führt zu der Bestimmung der romantischen Poesie durch Friedrich Schlegel zurück. Die romantische Poesie, so heißt es im Athenaeumsfragment 116, soll, was hier im Zusammenhang wesentlich ist, nicht nur Kritik als Element in sich aufnehmen, sie soll Kunstpoesie und Naturpoesie sowohl mischen als auch verschmelzen und *die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen . . .* Sieht man, daß Nietzsches Psychologie des Künstlers, daß seine Lehre vom Erkenntnis- und Erlösungsauftrag der Kunst sich von der Romantik herleitet, so wird ersichtlich, daß Thomas Mann, in der Nachfolge Nietzsches, auch mit den Bekenntnissen über das Wesen seines Künstlertums noch in Verbindung zur Romantik steht. Wie schon Friedrich Schlegel, z. B. für seine Bestimmung der Ironie, den Begriff des Naiven okkupiert und damit Schillers typologische Scheidung aufhebt, so nimmt auch Thomas Mann in der Nachfolge der romantischen Tendenz, alles mit allem zu mischen, um dadurch eine universale Synthese zu ermöglichen, eine solche Okkupation und Umdeutung der Anschauungsweise Schillers vor, wobei dann allerdings, notwendigerweise, in seinen Erörterungen über das Naive und Sentimentalische, etwas Unscharfes sich bemerkbar macht. Im Gegensatz zur reinen Scheidung Schillers verrät Thomas Manns Anspruch der Synthese schon eine romantische Tendenz. Nur von dieser Tendenz her erscheint es gerechtfertigt, daß ein Schöpfertum, das auf dem *Interesse* als dem stärksten Affekt beruht, das Kritik und Erkenntnis in der Form des *plastischen Moralismus* zu sein trachtet, zugleich auch *naiv* und *intellektuell* zu sein vermag. Seines romantischen Ursprungs kann es sich nicht entschlagen, auch dann nicht, wenn es in der Haltung der chiffrierten Selbstinterpretation in die vielfachen Gegenstände des epischen und essayistischen Werkes die eigene Gesinnung hineinträgt. Der auch autobiographisch so oft bezeugte Wille, Kunst

[26] *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 606.

[27] *Es hat niemals einen durchaus „naiven", niemals einen durchaus „sentimentalischen" Dichter gegeben – die Worte in ihrer reichsten und tiefsten Bedeutung genommen. Denn der Dichter ist die Synthese selbst. Er stellt sie dar, immer und überall . . . Rede und Antwort*, p. 352. Geschrieben 1912.

als Kritik zu proklamieren, wie dies bereits der Gegenstand des *Tonio Kröger*, wie dies auf der Spätstufe noch der Gegenstand des *Doktor Faustus* ist, ist der Tendenz nach einerseits romantischer Herkunft, andererseits aber modern. Eine irritable, hochgesteigerte Leidensfähigkeit erfährt in der Kunst als kritischer Erkenntnis ein *Heilmittel*; sie erfährt in ihr und durch sie *die Erlösung des Leidenden*, wie Nietzsche es nannte. Jedoch steht sie, eben diese als Kritik und Erkenntnis proklamierte Kunst, von Beginn an auch unter einem Verhängnis? *Es ehrt einen Künstler, der Kritik unfähig zu sein – andernfalls ist er halb und halb, ist er „modern"*. So hat Nietzsches psychologischer Scharfblick dieses Verhängnis bezeichnet[28], womit freilich eine vorläufig beiseite zu lassende Frage, eine Frage von beinah minotaurischem Einschlag, sich einem entgegenstellt.

Auf die Verbindung dieser Kunstprogrammatik zur Romantik aber hat Thomas Mann, nachdrücklich besonders im Aufsatz über Schopenhauer, hingewiesen, hier mit den Worten: *Erkenntnis als „Friede der Seele", Kunst als Quietiv, als erlösender, zur Willenlosigkeit erlöster Zustand „reiner" Anschauung und der Künstler als Vorstufe des über den Willen zum Leben überhaupt hinausgekommenen Heiligen – das ist Schopenhauer, und . . . soweit diese Auffassung des Geistes und der Kunst apollinisch-objektivistisch ist, berührt sie sich mit der Goethes und zeigt klassischen Charakter. Ihr Extremismus und Asketismus aber ist ausgesprochen romantisch in einem Sinn des Wortes, der Goethes Geschmack . . . gar sehr entgegen war . . .*[29].

Erscheint es noch abwegig, die Bestimmung des *Interesses* im *Doktor Faustus* extrem asketisch, ja ihrer Herkunft nach ausgesprochen romantisch zu nennen? Denn daß diese Bestimmung des *Interesses* nicht aus der klassischen Ästhetik kommt, daß sie mit Kants Bestimmung des ästhetischen Zustandes, mit seiner Definition des Schönen *als eines Gegenstandes des Wohlgefallens ohne alles Interesse*, wie es in der *Kritik der Urteilskraft* heißt, nicht in Einklang zu bringen ist, leuchtet schon deshalb ein, weil Thomas Mann das *Interesse* als einen Affekt bezeichnet, der berufen ist, als aktiver Impetus der künstlerischen Produktion zu fungieren. Eine Aktivität ähnlichen Charakters, ja eine Mittlerstellung, wie Thomas Mann sie dem *Interesse* bestimmt, erteilt Friedrich Schlegel im gleichen Athenaeumsfragment auch der romantischen Poesie, wenn er von ihr sagt: *Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.*

Die bisher noch ungeschriebene Geschichte der Bestimmung des *Interesses* im epischen und essayistischen Werk Thomas Manns, die nun zu unternehmen ist, wird zeigen, wie offenkundig das *Interesse* durch Friedrich Schlegels Bestimmung der romantischen Poesie bedingt und wie weitgehend es von Schlegels geistreichem Aperçu abhängig ist, denn seine Bestimmung wird es vorwiegend ent-

[28] *Werke* VI, 547: *Wille zur Macht* § 811.

[29] *Adel des Geistes*, p. 382.

hüllen als ein Mittleres *zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden*, wobei es, seinem Charakter nach, eben in seiner Mittlerstellung, eine sowohl produktive als auch reflektierende Mission zu erfüllen hat.

III.

Der *Doktor Faustus*, geschrieben in den Jahren 1943–1947[30], ist noch im gleichen Jahre seiner Beendigung erschienen. Wenn man in der *Entstehung* verzeichnet findet: *Machte den Drei-Zeilen-Plan des Dr. Faust vom Jahre 1901 ausfindig*, womit auch für den Autor die *Berührung mit der Tonio Kröger-Zeit* sich einstellt, eine Berührung nach zweiundvierzig Jahren, die, wie Thomas Mann gesteht, als *Aufgewühltheit* ihm deutlich machte, *wie um den dürftigen und vagen thematischen Kern von Anfang an eine Aura von Lebensgefühl, eine Lufthülle biographischer Stimmung lag*[31], so führt diese Notiz über alle gewandelten Zeitläufte, über alle natürlicherweise gewandelte Lebensstimmung auch zu den ersten Bekenntnissen einer sich selbst kommentierenden Künstlergesinnung zurück, zu Bekenntnissen, die schon früh das *Interesse* zum Gegenstand haben.

Zum erstenmal, dem Wortlaut nach, findet sich das *Interesse* als Affekt des Künstlers in dem 1910 geschriebenen Aufsatz *Der alte Fontane*. Im Zusammenhang mit einem Fontane-Zitat, das Bismarck als *die denkbar interessanteste Figur* zum Gegenstand hat, ist von ihm, dem *Interesse*, auf den letzten Seiten dieser Arbeit die Rede. Hier benutzt Thomas Mann, indem er eigentlich über sein Thema hinausgeht, die Gelegenheit zu einem autobiographischen Bekenntnis, gibt er doch dem Sinn des *Interessanten* hier eine Wendung, die Fontane vermutlich nicht vorgeschwebt hat. *Die Bewunderung*, so wird Fontane auf eigene Hand kommentiert, *die der psychologische Schriftsteller der Größe zollt, ist nicht studentenhaft „rein und hell"; er blickt auf den Helden nicht, um sich „erheben" zu lassen. Der Held ist ihm „die denkbar interessanteste Figur"; aber vom Interesse, diesem eigentlichen Schriftsteller- und Psychologenaffekt, ist nicht weit mehr zu allen Naturalismen, Bosheiten und Ironien der Erkenntnis*[32].

Das *Interesse* als der eigentliche Schriftsteller- und Psychologenaffekt, das *Interesse* als Affekt – hier schon wird es formuliert, hier schon erscheint es verbunden mit Ironie, mit Erkenntnis. Was dieser Stelle zudem ihren autobiographischen Reiz gibt, ist der essayistische Beleg für die Vertrautheit mit Nietzsches Anschauung von der *leidenschaftlichen Indifferenz* des Künstlers, des Schriftstellers. Blickt man von dieser absichtsvollen Umdeutung des Fontane-Zitats auf den *Doktor Faustus*, so hätte sich Adrian Leverkühn und mit ihm Serenus Zeitblom über das *Interesse* der Sache nach kaum anders äußern können, als es in dieser Fontane-Paraphrase geschieht: seine Bestimmung als Künstler-, als Schriftstelleraffekt ist bereits da, eine Bestimmung, die später ausgeweitet, aber nicht

[30] *Die Entstehung des Doktor Faustus*, Amsterdam 1949, verzeichnet als den Beginn der Arbeit den 15. März 1943 (p. 21), als Abschluß die erste Februarwoche 1947 (p. 202).

[31] *Entstehung des Doktor Faustus*, p. 21f.

[32] *Rede und Antwort*, p. 96; *Adel des Geistes*, p. 558.

mehr verändert werden wird. Vorhanden sind auch bereits, und auch darin zeigt sich die Schule Nietzsches, die Beziehungen des *Interesses* zur Ironie und Erkenntnis, womit zugleich, schon hier, der moralische, der *gewissenerweckende* Auftrag der Kunst, wie Thomas Mann sie repräsentiert, erscheint. Vor allem aber tritt das *Interesse*, als der eigentliche Schriftstelleraffekt, hier schon als Impetus einer Kunstübung auf, die sich als Psychologie bezeichnet, wobei weiter angemerkt zu werden verdient, daß das für den späten Thomas Mann so wichtige Thema von *Mythos und Psychologie*, das eigentliche Thema des *Joseph*-Romans, sich ebenfalls in dieser Fontane-Paraphrase findet.

Es gibt jedoch einen früheren Beleg für das *Interesse*, in dem zwar das Wort sich noch nicht findet, wohl aber der Gesinnung nach die gleiche Überzeugung ausgesprochen wird. Es ist jenes erste essayistische Dokument, das Thomas Mann *ein Sendschreiben, ein kleines Manifest*[33] genannt hat, das Manifest seiner Jugend, das man im Grunde als das Manifest seiner ganzen schriftstellerischen Existenz anzusehen hat, *Bilse und ich*, geschrieben 1906. Denn auch dieses in seiner Ironie leidenschaftliche Bekenntnis des jungen Thomas Mann ist der Ausdruck seiner Gesinnung, die er nie aufgegeben, nie verlassen hat. Hier schon wirbt er um Verständnis für einen Künstlertyp – im Grunde wirbt er noch immer darum –, der im *Anschein einer Feindseligkeit . . . gegenüber der Wirklichkeit*[34] steht. Dies, so heißt es, sei *ein Anschein, der durch die Rücksichtslosigkeit der beobachtenden Erkenntnis und die kritische Prägnanz des Ausdrucks bewirkt wird.* Denn was will der Künstler? Er will *erkennen und gestalten: tief erkennen und schön gestalten*; er will es auf eine solche Weise, daß, angespornt durch einen Affekt, wie man erläutern darf, Erkennen und Gestalten in einem einzigen Akt zusammenfließen. *Der Blick*, so erfahren wir, *den man als Künstler auf die äußeren und inneren Dinge richtet, ist anders als der, womit man sie als Mensch betrachtet: er ist zugleich kälter und leidenschaftlicher*, ein Blick also, wie wir vom *Doktor Faustus* her sagen können, ohne Wärme. Vielmehr ein *Dämon*, so heißt es, zwingt den Künstler, *zu „beobachten", blitzschnell und mit einer schmerzlichen Bosheit jede Einzelheit zu perzipieren, die im literarischen Sinne charakteristisch ist, typisch bedeutsam ist, . . . sie rücksichtslos zu vermerken, als hättest du gar kein menschliches Verhältnis zu dem Geschauten – und im „Werk" kommt alles zutage*[35]. Dieser *Dämon* der Beobachtung und Perzeption hat hier, 1906, noch keinen Namen; er wird jedoch schon als ein der *Liebe* entgegengesetzter Affekt umschrieben: *Versucht, in Eurem Innern ein wenig Achtung zu finden für etwas von strengerer, zuchtvollerer, tieferer Art, als das, was Euer Weichmut „die Liebe" nennt*[36]. Durch die Bezeichnung des Gegensatzes *Liebe* hat man nicht zu zweifeln, daß in diesem noch matten und vagen *Etwas* sich das *Interesse* verbirgt, denn nicht nur im mäeutischen Spiel zwischen Adrian

[33] *Rede und Antwort*, p. 17; *Altes und Neues*, p. 31.
[34] *Rede und Antwort*, p. 12; *Altes und Neues*, p. 27.
[35] *Rede und Antwort*, p. 14; *Altes und Neues*, p. 28.
[36] *Rede und Antwort*; *Altes und Neues*, ebenda.

Leverkühn und Serenus Zeitblom wird es der *Liebe* entgegengestellt; auch in anderen Äußerungen Thomas Manns erscheinen sie in ihrer Gegensätzlichkeit als intellektueller und bloß naiver Affekt. In *Bilse und ich* aber wird dieses *Etwas*, was zu unterscheiden ist, ein *Dämon* genannt, womit ihm der Charakter des Zutraulichen und Bekömmlichen jedenfalls nicht zugesprochen werden kann. Seine Bestimmung aber ist klar bezeichnet: *Tief erkennen und schön gestalten* ist seine Aufgabe, die er, als der eigentliche Akteur des Künstlers, jedoch nur zu erfüllen vermag, wenn er *zugleich kälter und leidenschaftlicher* sich betätigt als das menschliche Gefühl.

So gehört das *Interesse* als der wahre künstlerische Impetus schon der Jugendepoche Thomas Manns an; noch als *Beobachtung* verpuppt, ist es doch *Beobachtung als Leidenschaft, als Passion*[37], und verbindet sich damit der künstlerischen Erkenntnis, deren Ausdruck es ist. Wenn es hingegen in der Fontane-Paraphrase als abwegiger Anlaß hätte erscheinen müssen, von Nietzsche als dem Bestätiger dieser Kunstgesinnung zu sprechen, so findet sich das Bekenntnis zu ihm in *Bilse und ich*: *Es gibt in Europa eine Schule von Geistern – der deutsche Erkenntnis-Lyriker Friedrich Nietzsche hat sie geschaffen –, in welcher man sich gewöhnt hat, den Begriff des Künstlers mit dem des Erkennenden zusammenfließen zu lassen. In dieser Schule ist die Grenze zwischen Kunst und Kritik viel unbestimmter, als sie ehemals war. Es finden sich in ihr Kritiker von durchaus dichterischem Temperament und Dichter von einer vollkommen kritischen Zucht des Geistes und Stiles. Dieser dichterische Kritizismus aber, die scheinbare Objektivität und Degagiertheit der Anschauung, die Kühle und Schärfe des bezeichnenden Ausdrucks ist es, was jenen Anschein von Feindseligkeit erweckt.*

Schon in diesem frühen autobiographischen Zeugnis sieht man, so weit auch das epische Werk thematisch sich verzweigt, mit seiner noch im *Doktor Faustus* erörterten These von der Kunst als Kritik den ganzen Thomas Mann gegenwärtig, der, erzogen in der Schule Nietzsches durch eine *leidenschaftliche Indifferenz*, erzogen durch den Dämon des *Interesses*, den Begriff des Künstlers mit dem des Erkennenden gleichsetzt. Man hat aber zu beachten, daß dieser *dichterische Kritizismus* eine nur *scheinbare Objektivität* der Anschauung genannt wird, daß also die These Thomas Manns nicht den Anspruch auf unbedingte Gültigkeit stellt, daß man in ihr vielmehr den Ausdruck einer subjektiven Gestimmtheit, die Kommentierung einer habituellen Gesinnung zu erkennen hat. Das ist für die Erkenntnis des *Interesses* von Bedeutung: denn erst in der Sphäre dieser subjektiven Gestimmtheit erscheint es als die eigentlich produzierende Funktion. Wenn mithin Thomas Mann die These vertritt, daß erst der *Dämon* der erkältenden Leidenschaft den zu Kritik und Erkenntnis berufenen Erzähler möglich mache, so ist dies mit einem Wort Friedrich Schlegels als Theorie des eigenen Dichtungsvermögens, als stete Selbstinterpretation und Erläuterung der individuellen Haltung zu verstehen.

[37] *Rede und Antwort*, p. 13; *Altes und Neues*, p. 27.

Das Manifest *Bilse und ich* ist für die Erkenntnis der Erzählweise Thomas Manns deshalb so wichtig, weil hier schon die Elemente des autobiographischen Kommentars seines Dichtungsvermögens – und die ganze Essayistik ist ein solcher Kommentar – zu finden sind. Vor allem findet sich hier schon die scheinbar widerspruchsvolle Bestimmung des *Interesses* in seiner Doppelpoligkeit von Kälte und Leidenschaft: *Nichts unkünstlerischer als der Irrtum, daß Kälte und Leidenschaft einander ausschlössen*[38] – ein Bekenntnis, das im Alter noch als Thematik des *Doktor Faustus* wiederkehren wird. Im Sinne dieser Aussage ist das *Interesse* als ein Affekt zu bestimmen, der Leidenschaft und Kälte zugleich ist, indem er, zwar jenseits der *animalischen Wärme*, beide verbindet und so als ein Mittleres zwischen diesen beiden nur *naiven* Affekten in Funktion tritt. Eben als ein Mittleres hat das *Interesse* die Bedeutung des *Dazwischen*; als Affekt hat es die Bestimmung, sich von der *Liebe* zu unterscheiden; als Impetus aber hat es den Auftrag, stets gegenwärtig zu sein und Anteil zu nehmen und als solcher immer die Hand im Spiele zu haben, um, wie es schon im *Tonio Kröger* heißt, *in Gelassenheit etwas Ganzes zu schmieden*[39]. Im *Interesse* verschlingen sich also die Sinn-Bedeutungen des Wortes, wobei vor allem, auch als Mittler, seine aktive Rolle, seine Rolle als eigentlicher Geist der epischen Kunst für Thomas Mann wesentlich wird. Seine aktive Rolle hat es aber auch als Impetus der Erkenntnis zu betätigen, und gerade hier ergibt sich für Thomas Mann ein kommentierender Sinn, der die Bedeutungen des Wortes geistreich ineinanderspielt. Im Aufsatz *Goethe und Tolstoi* findet sich die aufschlußreiche Anspielung: *Erkenntnis und Einsicht, hörte ich sagen, seien im Hebräischen desselben Wortstammes wie „Zwischen"*. Von einem Spielen *zwischen den Gegensätzen* ist hier die Rede, und wenn Thomas Mann hier gar von *der Moralität, nein der Frömmigkeit dieses täuschenden „Zwischen"* spricht[40], so sieht man auch an dieser Formel, welchen Würdenrang er dem *Interesse* zugeteilt wissen will. Denn das *Zwischen* wird hier erläutert als der Glaube *an Erkennen und Einsicht, an weltbürgerliche Bildung*, die also zuletzt auf dem *Interesse* beruht. Diesen Rang einer auch im Reich der Humanität vermittelnden Rolle kann es deshalb einnehmen, weil es seinem Wesen nach, nach einer Formel aus der Rede *Von Deutscher Republik, schöpferische Bewußtheit, schöpferische Kritik* ist[41].

Da hier aber nicht die Deutung Thomas Manns im Bereich des Geistes, sondern die Geschichte des Wortes zu verfolgen ist, bleibt zu fragen, warum diesem Affekt der Erkenntnis, dessen Leidenschaft Psychologie und Kritik ist, der distanzierende Name *Interesse* gegeben wurde. *Weil*, wie es in den für das Verständnis Thomas Manns noch nicht ausgeschöpften *Betrachtungen eines Unpolitischen* heißt, *schlichtere Wörter, wie „Liebe" und „Begeisterung", die Sache nicht zutreffend*

[38] *Rede und Antwort*, p. 15; *Altes und Neues*, p. 29.
[39] *Novellen* II, 17.
[40] *Bemühungen*, p. 138; *Adel des Geistes*, p. 305.
[41] *Bemühungen*, p. 175. – *Von Deutscher Republik* 1923.

nennen würden[42]. Weil Liebe, *blinde Liebe, nichts als panegyrisch-apotheosierende Liebe – eine schöne Simpelei* wäre – eine *holde Trivialität der Erinnerungen und Empfindungen*, wie Tonio Kröger von ihr sagt[43], weil sie des Hellsichtigen, des Passionierten ermangelt und deshalb Erkenntnis nicht sein kann. Hellsichtige Liebe aber ist nicht mehr *naiv*; sie ist bereits Kritik; sie wird erst dadurch Kritik, daß sie sich mit Moral verbindet. *Sie wird moralisch, . . . wenn sie nicht gläubig-enthusiastisch, sondern mit einer Analyse verquickt ist, deren gehässigste Erkenntnisse zuletzt eine Form der Verherrlichung und wiederum nur Ausdruck der Leidenschaft sind* – eine Aussage, die auch für den Aufsatz *Friedrich und die große Koalition* in Anspruch genommen werden muß. Durch ihre Verbindung mit Moral, durch Psychologie und Kritik empfängt diese *Liebe* ihren intellektuellen Charakter; durch die Verquickung mit Analyse wird sie zum *Interesse*.

Genauer als im Manifest *Bilse und ich*, genauer auch als im Fontane-Aufsatz, wird, zum erstenmal, in den *Betrachtungen*, seine nähere Bestimmung gegeben: *Der intellektuelle Name für „Liebe" lautet „Interesse", und der ist kein Psycholog, der nicht weiß, daß Interesse einen nichts weniger als matten Affekt bedeutet, – vielmehr einen, der zum Beispiel den der „Bewunderung" an Heftigkeit weit übertrifft. Es ist der eigentliche Schriftsteller-Affekt, und Analyse vernichtet ihn nicht nur nicht, sondern er saugt, sehr anti-spinozistisch, beständig Nahrung aus ihr*[44]. Die Übereinstimmung mit der Paraphrase aus dem Fontane-Aufsatz ist mit einem Blick zu sehen: das *Interesse – der eigentliche Schriftsteller-Affekt*: hier aber wird zum erstenmal dem *passionierten Interesse* die Bestimmung des *Intellektuellen* zuerteilt, womit der schriftstellerische Impetus Thomas Manns als Trieb der Erkenntnis, als Trieb zur Kritik, in dem Leidenschaft und Kälte sich unauflöslich verbunden haben, seine zutreffende Erläuterung erfährt. Wenige Seiten später wird diese Erläuterung noch einmal aufgenommen: *„Interesse", um es umgekehrt zu wiederholen, ist der intellektuelle Name eines Affekts, dessen sentimentaler Name – „Liebe" lautet*. Ist es jedoch, so wird man fragen müssen, nur *der intellektuelle Name*, durch den *Interesse* und *Liebe* sich unterscheiden? Sind sie, ihrem Ursprung nach, ein gleicher und gleichgerichteter Trieb? Man wird nicht anstehen dürfen, die zuletzt gegebene Erläuterung Thomas Manns unscharf zu nennen, denn *Liebe*, sie ist *naiv* und *animalisch* und ohne jene Kälte, die als die eine seiner Bedingungen dieser Schriftsteller-Affekt aufweist. Man schlösse jedoch fehl, wollte man glauben, nur durch seine andere Bedingung, die der Leidenschaft, käme dieser Affekt als Affekt zustande und die von ihm abzuhebende Komponente der

[42] Zum weiteren: *Betrachtungen*, p. 39 ff.

[43] *Novellen* II, 33.

[44] Insofern als Spinozas intellektuale Liebe die Freiheit von allen leidvollen Bewandtnissen der Seele und also Glückseligkeit ist: *amore dei, selig aus Verstand*, wie Nietzsche in den an Spinoza gerichteten Versen sagt –; der Trieb des *Interesses* hingegen, produktiv durch Analyse, der im ständig neu unternommenen Beginnen der Selbsterlösung nicht zu der Freiheit der intellektualen Liebe führen kann, macht die Existenz des Schriftstellers erst aus, als Prinzip der Verführung, so daß es, im Gegensatz zu Spinoza, auch als solches seinen romantischen Charakter enthüllt.

Kälte gehöre der *intellektuellen* Sphäre an. Vielmehr in ihrem Ursprung schon sind in diesem Affekt das Intellektuelle und das Erotische eine nur scheinbar widerspruchsvolle Verbindung eingegangen, eine Verbindung, die für den Schriftsteller nicht als Unnatur denunziert werden kann, sondern eigentlich eine potenzierte Natur repräsentiert. Denn, so hat man zu sehen, zwiegeschlechtlichen, androgynen Wesens ist das *Interesse* und so ein eigentlich romantischer Trieb, den man, als Erscheinung für sich genommen, mit einer Wendung aus der *Lucinde* eine *Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit* nennen könnte, ohne sich einer Mißdeutung Thomas Manns schuldig zu machen. Nur durch seine androgyne, potenzierte Natur vermag das *Interesse* seine Sendung, seine wirkliche Bestimmung zu erfüllen, in der Verbindung von Erkenntnis und Kritik jenen *plastischen Moralismus* auszubilden, den Thomas Mann mit seiner Erzählweise gibt. Diesen in ihm ursprünglich angelegten romantischen Trieb bezeugt auch die in der ganzen Jugendepoche so oft bekannte Affinität zu Schopenhauer, Wagner und Nietzsche, eine Affinität so rückhaltloser Zustimmung, daß sie trotz der 1922 den *Gesammelten Werken* vorangestellten Verse mit vierzig Jahren Goethe noch ausschließt. So erklärt es sich auch, daß Thomas Mann an Goethe nur die Seite erkennt, die durch die Weihen der intellektuellen Erotik, durch die Aura der Romantik wahrzunehmen ist, wie, um ein einziges Beispiel zu nennen, noch der Aufsatz *Über Goethes Faust* von 1938 deutlich macht. Aufschlußreich auch ist es zu sehen, daß noch die Kritik an Nietzsche sich mit dem Bekenntnis zu Novalis verbindet, daß aus ihm *die Sympathie mit dem Organischen*, daß aus Novalis der durchaus romantisch getönte Begriff der Humanität mit der Formel *soziale Erotik* hergeleitet wird[45].

Vor allem aber bestätigen die Deutung des *Interesses* in seinem androgynen Charakter die durch die Maske Goethes gegebenen Bekenntnisse in *Lotte in Weimar*. Hier heißt es nicht nur, *das rein Männliche, Geist, Freiheit, Wille, ist Unnatur*, hier heißt es entschieden, *das Productive* sei *Weibheit und Mannheit auf einmal*; ja dieses Bekenntnis zur Formel erhöhend, findet sich, zusammengezogen das Wort: *Ich bin . . . die androgyne Kunst*[46], eine für die Kunstgesinnung Thomas Manns so entscheidende Formel, daß man sich zu fragen hat, ob sie, als programmatische Formel, nicht eher in der geistigen Verwandtschaft mit Nietzsche und Friedrich Schlegel als in Beziehung zu Goethe zu stehen hat.

Blickt man von dieser Bestimmung des *Interesses* als *des eigentlichen Schriftsteller-Affektes* auf den *Tonio Kröger*, blickt man auf dessen Bekenntnisse über den Künstler, den Artisten, so ist Tonio Kröger gerade auch wegen der erkennenden Kritik an seinem Artistentum der Träger der intellektuell genannten Liebe, der Träger des *Interesses*. Seine Sache ist die *hellsichtige* Leidenschaft, die *hellsichtige* Liebe. *Hellsehen noch durch den Tränenschleier des Gefühls hindurch, erkennen,*

[45] *Bemühungen, Von Deutscher Republik*, p. 147 ff.
[46] *Lotte in Weimar* (1939), Bln. 1946, p. 324 und p. 379.

merken, beobachten . . .[47] – das ist sein ihm vom *Interesse* aufgegebener Beruf und *Fluch*. Trotz seiner Sehnsucht nach der *blinden Liebe*, der Sehnsucht zu *den Blonden und Blauäugigen*, spricht er als Künstler sich gegen diese *blinde*, naive Liebe aus. *Das Gefühl*, so bekennt er, *das warme herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar . . . Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack . . .*[48]. Das *Interesse* hingegen, so hätte er hinzufügen können, ist niemals *banal und unbrauchbar*, denn in seiner Artisten-Distanzierung, die *schwermütiger Neid* und *eine ganze keusche Seligkeit* zugleich ist, weiß er, daß *man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis* stehen müsse; er weiß, daß *die Begabung für Stil, Form und Ausdruck . . . bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschlichen* voraussetzt. Denn was ist sein Ehrgeiz? Jenseits *des warmen und unbeholfenen Gefühls* Künstler zu sein. Dieser Ehrgeiz jedoch ist zugleich sein *Fluch*, da ihm als Träger der intellektuell geprägten Liebe, da ihm nach Temperament und Naturell *von Anbeginn und Schicksals wegen*[49] die Möglichkeit einer anderen Entscheidung und Wahl gar nicht gegeben ist, da er nicht anders als durch das *Interesse*, nicht anders als im kühlen und wählerischen Verhältnis zum Menschlichen produktiv zu werden vermag. Seine Überzeugung, auf die kürzeste Formel gebracht, würde lauten: *banal und unbrauchbar* ist die *Liebe*, produktiv ist allein das *Interesse*. Was ihn jedoch als Künstler kompliziert, was ihn zum Typus des *modernen* Künstlers prägt, ist nicht nur, durch das *Interesse* bedingt, die Haltung der Ambiguität dem Menschlichen, sondern auch der Kunst gegenüber. Auch ihr gegenüber steht er in einem *kühlen und wählerischen Verhältnis*, indem er sich zur *Selbstherrlichkeit der Form*[50] bekennt: *Denn das, was man sagt, darf ja niemals die Hauptsache sein, sondern das an und für sich gleichgültige Material, aus dem das ästhetische Gebilde in spielender und gelassener Überlegenheit zusammenzusetzen ist. Liegt Ihnen zu viel an dem, was Sie zu sagen haben, schlägt Ihr Herz zu warm dafür, so können Sie eines vollständigen Fiaskos sicher sein. Sie werden pathetisch, Sie werden sentimental, etwas Schwerfälliges, Täppisch-Ernstes, Unbeherrschtes, Unironisches, Ungewürztes, Langweiliges, Banales entsteht unter Ihren Händen . . .*[51]. So faßt Tonio Kröger in lyrisch-melancholisch gefärbten Passagen seine ihm vom *Interesse* oktroyierten Überzeugungen in dem Satz zusammen: *Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt*[52] – ein Bekenntnis, das auf Nietzsches Aphorismus *Achilles und Homer* in *Menschliches Allzumenschliches* zurückweist, wo es heißt: *Es ist immer wie zwischen Achilles und Homer: der eine hat das Erlebnis, die Empfindung, der andre beschreibt sie . . .*[53]. Zu nachdrücklich hat Thomas

[47] *Novellen* II, 40.
[48] *Novellen* II, 34.
[49] *Novellen* II, 87.
[50] *Doktor Faustus*, p. 382.
[51] *Novellen* II, 34.
[52] *Novellen* II, 34.
[53] Nietzsche, *Werke* II, 167.

Mann, auch auf den Seiten der *Betrachtungen eines Unpolitischen*, auf denen er das *Interesse* erläutert, von Nietzsche als von dem gesprochen, *auf den ich dabei als Meister blickte*[54], als daß man an einer intimen Verbindung zwischen dem Bekenntnis Tonio Krögers und dem Aphorismus Nietzsches zweifeln könnte. – Was Tonio Kröger bekennt, bekennt er trotz seines *Erkenntnisekels*[55]; denn seine Geschichte ist die Geschichte des Künstlers, der mit seiner Sehnsucht *nach dem Harmlosen, Einfachen und Lebendigen*[56] zum *Interesse* in einem aufsässigen Verhältnis steht; als Verdammung empfindet er sein Verhältnis zum *Interesse* und nennt es *niederträchtig, empörend*, und in der Verteidigung des naiven Gefühls, dessen er nur in der romantischen Erscheinungsform der Sehnsucht teilhaftig ist, spielt er seine Verurteilung der Kunst aus: *Es hat eine eisige und empörend anmaßliche Bewandtnis mit dieser prompten und oberflächlichen Erledigung des Gefühls durch die literarische Sprache*[57]. Fragt man, was dieser Verurteilung der Kunst mit ihrer subjektiven Gestimmtheit zu Grunde liegt, so ist es die schon im *Tonio Kröger* als fragwürdig erkannte Haltung des modernen Künstlers zum *Interesse*, denn das verwickelte und unauflösbare Problem der Kunst und des Künstlers enthüllt sich zugleich als Lebensproblem, dem zwar die Reize der Erkenntnis, nicht aber die Naivität abzugewinnen sind. Mit seinem Hang nach einer intellektuellen Erotik – und was wäre der Schriftsteller-Affekt des *Interesses* anderes? – wird der Künstler selbst zu einem Doppelwesen, dem auch die potenzierte Natur des Androgynen keine Erlösung gibt, womit die Verbindung zur Romantik sich auch von dieser Seite her öffnet.

Wie sehr Thomas Mann sich dieser Verbindung zur Romantik bewußt ist, wie sehr ihm, geistig-ideell genommen, Friedrich Schlegels Bestimmung der romantischen Poesie als einer sich immer wieder potenzierenden Reflexion vorschwebt, belegt, weit über den *Tonio Kröger* hinaus, die als zentral anzusehende Bemerkung aus den *Betrachtungen*: *Romantische Kunst pflegt in zweifacher Bedeutung „rückwärts gewandte" Kunst zu sein: nicht nur insofern sie, wie Nietzsche sagt, „angewandte Historie" ist, sondern auch, indem sie, reflexiv-reflektierend, sich auf das Subjekt zurückwendet. Umgekehrt mindestens ist alle Kunst, welche die Kunst und den Künstler zum Gegenstande hat – sei die Behandlung dieses Gegenstandes auch noch so skeptisch-ironisch – ist also alle Bekenntniskunst romantische Kunst*[58]. Das *Interesse*, das selbst als Ausdruck einer subjektiven Gestimmtheit sich stets auch *reflexiv-reflektierend* verhält, erweist sich als romantischen Ur-

[54] *Betrachtungen*, p. 47.

[55] Dazu, die Wandlung Thomas Manns jenseits der *Tonio-Kröger*-Stufe bestätigend, die in Verbindung mit Novalis stehende Äußerung von 1923: *Erkenntnis, wie es scheint, braucht nicht unbedingt hamletischen Ekel am Erkannten und seine Vernichtung im Erkenntnisekel zu bedeuten, wie bei Nietzsche; sie kann bejahend sein.* *Bemühungen*, p. 172: *Von Deutscher Republik.* Diese Stelle bedeutsam auch für Thomas Manns Überwindung Nietzsches, was dessen 'Kunstlehre' angeht.

[56] *Novellen* II, 43.

[57] *Novellen* II, 47.

[58] *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 419 f.

sprungs; es beweist diesen Ursprung umso mehr, als es noch in seiner Abstraktheit der Träger der intellektuellen Erotik, der wahre Impuls aller Bekenntniskunst ist.

Während die Formel des *Interesses* im *Tonio Kröger* sich nicht findet – im *Zauberberg* begegnen wir ihr, und zwar in jenem ausschweifenden Gespräch, das Hans Castorp mit Hofrat Behrens *über mancherlei Dinge* führt. Hier zeigt sich Hans Castorp in seiner anmutigen Bildungsgescheitheit über die Bestimmung des *Interesses* wohlunterrichtet[59], doch ist es aufschlußreich für die geistige Atmosphäre dieses Romans, daß hier die Bestimmung nicht der Kunst allein, sondern dem Menschlichen überhaupt, der Humanität, gilt. Man solle sich, erklärt Hans Castorp bescheiden-verschlagen, nicht darüber verwundern, daß er als Realist und Techniker von diesen Dingen rede, aber, wie er verschmitzt und zu seiner Rechtfertigung erklärt, er *habe noch neulich im Liegen darüber nachgedacht*. Wieder, sieht man auf das Gespräch im Ganzen, handelt es sich, dem Leser gegenüber, um ein mäeutisches Spiel, denn Hofrat Behrens ist es, der in diesem Gespräch anfangs den Autor vertritt, indem er darlegt, es sei gut und könne nicht schaden, *wenn man zur Natur noch in einem andern Verhältnis steht als dem bloß lyrischen*. Hans Castorp ist, wie es im Buche steht, *Feuer und Flamme für dies Gespräch*: er hat, wie sich zeigt, vieles dazu zu sagen. Er nimmt die Wendung, die er über des Menschen Verhältnis zur Natur eben gehört, mäeutisch auf – denn was erwidert er? *Das ist kolossal zutreffend – entschuldigen Herr Hofrat –, ich meine, es ist darum so hervorragend richtig, weil es sich da eigentlich gar nicht um grundverschiedene Verhältnisse und Gesichtswinkel handelt, sondern genau genommen immer um ein und denselben – bloß um Spielarten davon, ich meine: Schattierungen. ich meine also: Variationen von ein und demselben Interesse, von dem auch die künstlerische Beschäftigung bloß ein Teil und ein Ausdruck ist . . .*

Hier ist, wie man sieht, die bisherige Bestimmungsaufgabe des *Interesses* erweitert: der Affekt der Erkenntnis richtet sich nicht mehr nur auf die Kunst; auf der Stufe des *Zauberberges* ist die Kunst für ihn *bloß ein Teil*. Das gälte zwar im Bereich des Erzählerischen schon für die *Buddenbrooks*: jedoch im *Zauberberg* zuerst ist von der erweiterten Bestimmungsaufgabe des *Interesses* die Rede: hier ist, zum erstenmal, der Gegenstand des *Interesses* auch die Bestimmung des Menschen zur Humanität. Wie ein fächerartig sich ausbreitender Scheinwerfer durchdringt es nicht mehr die Provinz der Kunst allein: es erfaßt den gesamten, bildungspädagogischen Bereich des Menschen. Damit wird auch Thomas Manns altes romantisches Motiv, die *Sympathie mit dem Tode*[60], einer Prüfung unterworfen: ein neues Motiv wird ihr entgegengesetzt, die aus Novalis abgeleitete Formel der *Sympathie mit dem Organischen*. So enthüllt sich in diesem zentralen Punkt, durch das in seinen Bestrebungen erweiterte *Interesse*, das zwar seine Natur nicht verändert, das sich aber als Erkenntnisaffekt über die Kunst hinaus dem Leben als Ganzem zuwendet, die eigentliche Komposition des *Zauberberges*

[59] *Zauberberg* I, p. 436 ff.

[60] Die Formel in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 430 ff.

in ihrer geistigen Bedeutung. Der *Moralismus der Form, die Idee der Form* wird auch hier noch behauptet: sie kann hier noch behauptet werden, weil dem *Interesse* ein erotischer Impuls innewohnt; ja im *understatement* der Ironie wird es ein *galantes Anliegen* genannt: *Es ist doch ausgezeichnet*, weiß Hans Castorp in der Repräsentanz des Erzählers zu bekennen, *eine ausgezeichnete Einrichtung in der Welt, daß man jeder Art von humanistischem Beruf das Formale, die Idee der Form, der schönen Form, wissen Sie, zugrunde legt. – das bringt so etwas Nobles und Überflüssiges in die Sache und außerdem so etwas von Gefühl und . . . Höflichkeit. – das Interesse wird dadurch beinahe schon zu etwas wie einem galanten Anliegen . . . Das heißt, ich drücke mich höchstwahrscheinlich unpassend aus, aber man sieht da, wie das Geistige und das Schöne sich vermischen und eigentlich immer schon eines waren, mit anderen Worten: die Wissenschaft und die Kunst, und daß also die künstlerische Beschäftigung unbedingt auch dazu gehört, als fünfte Fakultät gewissermaßen, daß sie auch gar nichts anderes ist, als ein humanistischer Beruf, eine Abschattierung des humanistischen Interesses, insofern ihr wichtigstes Thema oder Anliegen doch auch wieder der Mensch ist . . .*

Die Kunst, *ein humanistischer Beruf, eine Abschattierung des humanistischen Interesses*, durch den erotischen Impuls des *Interesses* erscheinend als Form, in der *das Geistige und das Schöne sich vermischen*, wobei, in dieser Bestimmung, das *Pathos der Mitte* als *Höflichkeit* auftritt –: auch hier ist das Formprinzip der Kunst, ihr formschaffender Ausdruck das *Interesse*. Als *humanistisches Interesse* jedoch setzt es sich eine Grenze, die noch ins Auge zu fassen sein wird. Dieser Akzent des *Humanistischen*, der nun dem *Interesse* zuerkannt wird, bezeichnet, bis zum *Doktor Faustus* hin, eine Wendung in der Blickrichtung, eine Wende auch im Werk von Thomas Mann, wobei, der Kunstgesinnung nach, die Anschauungs- und Ausdrucksform des *Interesses* selbst jedoch nicht aufgegeben wird.

Wie man weiß, ist die von Hans Castorp apostrophierte Vermischung des Geistigen und des Schönen im Resultat der Form der *Zauberberg*-Stufe nicht neu: mit dem Bekenntnis *tief erkennen und schön gestalten* gehört sie schon der schriftstellerischen Jugend, schon der früheren Stufe der *Sympathie mit dem Tode* an, und im *Tod in Venedig* ist sie der melancholisch-erotisch durchfühlte Gegenstand der Erzählung. *Glück des Schriftstellers*, heißt es hier, *ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag*[61]. Das Glück des Schriftstellers, so haben wir zu verstehen, besteht in der intellektuellen Vermählung des Geistigen und des Schönen, und nicht anders wird diese Vermählung ermöglicht als durch den intellektuellen Trieb des *Interesses*. Wird aber – um das eigentliche Thema auch dieser Erzählung zu bezeichnen – *unsere Aufmerksamkeit von den intellektuellen auf die sinnlichen Dinge* gewendet[62], wird durch die Erfahrung des Sinnlichen, durch die Erfahrung der allmächtig gewordenen Sehnsucht das *Interesse*, der Affekt der Erkenntnis überwältigt, wie es Gustav Aschenbach

[61] *Novellen* II, 409.
[62] *Novellen* II, 407.

widerfährt, so wird durch die Übergewalt der sinnlichen Erfahrung in einem schwermütigen, aber mitleidlosen Prozeß der Schriftsteller in seiner Existenz vernichtet, indem das *Interesse*, als die Bedingung seiner Existenz, im Zweikampf mit dem Eros unterliegt. Die Sehnsucht zur Welt der sinnlichen Dinge, als deren zauberisches, verführerisches Symbol die Schönheit des Knaben Tadzio erscheint, sie ist der zum Tode führende Widerpart des *Interesses*; denn *die Sehnsucht ist ein Erzeugnis mangelhafter Erkenntnis*[63], ist ein nicht mehr intellektueller, sondern ein die Seele zum Untergang entbindender Trieb. Die Welt, die das *Interesse* nicht mehr zu durchdringen, nicht mehr aufzuklären vermag, ist eine tödliche, todbringende Welt. Nirgendwo, wie in der Erzählung *Der Tod in Venedig*, so darf man hinzusetzen, enthüllt sich das *Interesse* auch als der Trieb einer Notwehr, als der Trieb einer notwendig geforderten Selbstbehauptung; so erkennt man, gerade weil hier, vom Sinn der Erzählung her gesehen, eine thematische Umkehrung der Triebrichtung vorgenommen ist, welche zentrale Stellung im Werk Thomas Manns das *Interesse* beansprucht.

So hat man zuletzt das *Interesse* als Trieb der Selbstdisziplin des Künstlers zu erkennen, wodurch man wieder auf seinen auch moralischen Ursprung, auf seinen auch moralischen Auftrag zurückgeführt wird. Weit vom *Tod in Venedig* (1911) entfernt, hat Thomas Mann in einem uns jetzt erst zugänglich gewordenen Prosastück aus dem Jahre 1938[64] den Affekt der Erkenntnis in dieser Weise bezeichnet. *Liebe und Haß*, heißt es hier, *sind große Affekte; aber eben als Affekt unterschätzt man gewöhnlich jenes Verhalten, in dem beide sich aufs eigentümlichste vereinen, nämlich das Interesse. Man unterschätzt damit zugleich seine Moralität. Es ist mit dem Interesse ein selbstdisziplinierter Trieb . . . verbunden.* So unzuträglich der Anlaß zu dieser Äußerung auch ist, dem Inhalt nach faßt sie noch einmal die Bestimmung des *Interesses* zusammen. Gegen die nur naiven Affekte Liebe und Haß, gegen den nur erotischen Affekt der Sehnsucht, der im Falle Gustav Aschenbachs die unheilvolle, sich selbst preisgebende Sehnsucht zum Tode ist, ist das *Interesse* als Schriftsteller-Affekt der Trieb der Selbstdisziplin, der Trieb zu Selbstkorrektur und Maß: seinem intellektuellen und moralischen Ursprung und Wesen nach ist es, mit einem Wort, der Wille zum Werk.

IV.

Verharrt man Thomas Mann gegenüber nicht in der ungeklärten Resonanz des Gefühls, versucht man vielmehr, seinen Stil erkenntnismäßig zu durchdringen, so hat man des androgynen Charakters des *Interesses* einsichtig zu werden, denn auf ihm beruht sein Stil.

Als Impetus des Erkennens und des Gestaltens betätigt sich das *Interesse* stets in der Mischung von Kälte und Leidenschaft als der Trieb, die Welt und ihre Erscheinungen zu versittlichen, und das heißt, sie zu humanisieren, indem es

[63] *Novellen* II, 415.

[64] *Altes und Neues*, p. 622 ff.

ihnen Form, ihnen Dauer zu verleihen bestrebt ist. Die Welt und ihre Erscheinungen vom *Rad des Werdens*, sie aus allem *Indertum*[65], aus der Wanderschaft des Flüchtigen zu erlösen, ist ein europäischer, ein abendländischer Versuch, der ohne das Bedürfnis nach Selbsterlösung nicht zu denken ist. In dieser Perspektive erscheint das *Interesse* als *Absage . . . an das Schlummern und Weben im unbegrenzten Reich der Empfindung*[66], und insofern ist der Trieb zur Form sittlich, ist er moralisch zu nennen. Man würde jedoch seine Bestimmung verkleinern, wollte man nur diese, die auf das Werk gerichtete Versittlichung sehen. Als Impetus der *Korrektur und Zucht* umschließt das *Interesse* nicht nur eine Doppelpoligkeit; gegenüber der Macht des Eros, dessen Opfer Gustav Aschenbach in seiner verlangenden Sehnsucht wird, übt es auch eine zweifache Wirkung aus: einerseits auf das Werk, auf die Kunst, zum andern aber auf den Künstler selbst. Es gibt ihm und *seinem Leben die sittliche Weihe*[67]; es gibt ihm, dem Künstler, eben durch den betätigten Willen zur Versittlichung, auch einen tragischen Rang. Denn diese *sittliche Weihe*, *die sittliche Genugtuung*, von denen im Sendschreiben von 1906 die Rede ist, sie werden nur in den Augenblicken der Produktion, nur im ständig zu erneuernden Akt der Selbstbehauptung, in der erlösungverheißenden Absage an das *Indertum* erfahren. Sittlich aber ist der Trieb des *Interesses* bei aller Kompliziertheit seiner Natur auch deshalb, weil er stets auch dem *Erkenntnisekel*, den Tonio Kröger bekennt, entgegenzutreten und dennoch *ein Kaltstellen und Aufs-Eis-legen der Empfindung*[68] zu bewirken hat.

Wie kann er, so hat man zu fragen, bei solchen Bewandtnissen trotzdem *Liebe* sein und seinen auch erotischen Auftrag erfüllen? Sieht man im *Interesse* allein einen Affekt, dem *man die animalische Wärme entzogen hat*, d. h. sieht man in ihm und seinem Spiel der Ironie nur einen Affekt der Kälte – woraus manche Mißverständnisse über das Werk von Thomas Mann sich erklären ließen –, so verkennt man seine allerdings eigentümlich beschaffene Natur und übersieht auch seinen eigentlichen Ursprung. Auch die Bestimmung des *Interesses* im *Doktor Faustus* beharrt darauf, daß man es mit ihm als einem Affekt der *Liebe* zu tun habe, was voraussetzt, daß man, nach den Erläuterungen Thomas Manns, von seinem Ursprung Kenntnis nimmt. Schon der Autor von *Bilse und ich* spricht aufschlußreich von dem *Ursprung jener kalten und unerbittlichen Genauigkeit der Bezeichnung*[69], in deren Dienst das *Interesse* ja steht, und er erläutert diesen Ursprung als einen Grad der Schmerzfähigkeit, *der jedes Erleben zu einem Erleiden macht*; er spricht geradezu von dem *Schmerz des Erkennens und Gestaltens*, so daß auch hier, an seinem Ursprung schon, die anti-spinozistische Bestimmung des

[65] Zum Ausdruck selbst: *Ich habe in mir viel Indertum, . . . und obwohl ich ein Künstler bin, hege ich eine sehr unkünstlerische Neigung zum Ewigen, sich äußernd in einer Abneigung gegen Gliederung und Maß. Rede und Antwort*, p. 396; *Altes und Neues*, p. 670.

[66] *Rede und Antwort*, p. 397; *Altes und Neues*, p. 671.

[67] *Rede und Antwort*, p. 13; *Altes und Neues*, p. 27.

[68] *Novellen* II, 41.

[69] *Rede und Antwort*, p. 15; *Altes und Neues*, p. 29.

Interesses sichtbar wird. Und woher rührte dieser Schmerz, wenn nicht aus der Leidenschaft zum treffenden, zum getroffenen Wort? In einer autobiographischen Mitteilung von 1906[70] hat Thomas Mann von dieser Leidenschaft gesagt, es handle sich dabei – für ihn – *um ein außerordentlich lebhaftes Verantwortlichkeitsgefühl* und dazu gehöre *eine Geduld – was sage ich! eine Verbissenheit, ein Starrsinn, eine Zucht und Selbstknechtung des Willens, von der man sich schwer eine Vorstellung macht . . . und zuletzt fragt man sich, ob all der Kampf eigentlich noch in irgendeinem Verhältnis steht zu der Würde und Wichtigkeit dessen, um was man kämpft.* Hier wird auch die *asketische Abkühlung* des Wortes zu einer Leidenschaft, und der *Moralismus der Form* ist ihr Resultat. Dabei ist der Affekt, der hier als Stilwille am Werk ist, darauf gerichtet, daß das Wort in seinem Ausdruck als *Pathos der Mitte* erscheint; ja dieser Affekt erweist sich als pädagogischer Impetus, denn er erzieht *zum Geschmack am „understatement", . . . zum lieber untertreibenden als übertreibenden Ausdruck, zur Kultur des mittleren, unaufgeblasenen Wortes, das seine Kraft im Mäßigen sucht . . .*[71]. Das *Interesse* also, seinem Ursprung nach ein Affekt der Leidenschaft und des Leidens, bewältigt die Liebesbemühungen um das Wort; ihm dient es, intellektuell gezügelt, im erotischen Impuls. So ist, nach der Kunstgesinnung Thomas Manns, allein der Schriftsteller, der vom Affekt des *Interesses* zu seinem Werk geführt wird, *der wahre Liebhaber des Wortes*, wie es schon im Manifest seiner Jugend zu lesen steht[72]. Man hat jedoch dabei zu bemerken, daß diese Leidenschaft zum Wort sich betätigt in der genuin romantischen Bestimmung des *Interesses*, eben in der Zweiheit von Intellekt und Erotik, die letztlich eine Einheit ist, denn wie könnte sie anders das plastisch geformte Wort zum Gegenstand haben. Man hat nicht daran zu zweifeln – die autobiographischen Zeugnisse der Essayistik geben hinreichend Aufschluß darüber –, daß auch die Kunstübung Thomas Manns von Leidenschaft, von einer vom Schmerz der Erkenntnis befiederten Leidenschaft getragen wird. *Liebe* ist dieser Affekt durch seine intellektuell-erotische Erscheinungsform – Liebe allerdings jenseits der *Wonnen der Gewöhnlichkeit*. Nach allen Voraussetzungen dieser Kunstübung bleibt dem *Interesse* der Anteil des Eros auch dann noch unentbehrlich – und ohne ihn wäre das *Interesse* kein *Interesse* mehr –, wenn es sich den Wissenschaften zuwendet und ihre Bereiche dem epischen Werk eingliedert, eine Tendenz, mit der Thomas Mann, allerdings säkularisiert, ebenfalls in der Nachfolge von Friedrich Schlegel und Novalis steht.

Wenn aber diese Kunstübung als intellektuelle Erotik auch in ihren Voraussetzungen mißverstanden wird, so liegt dies daran, daß das plastisch geformte Wort so oft als Kritik und in der Form der Ironie erscheint, daß man in ihm den Ausdruck des Enthusiasmus vermißt. Was hat es mit diesem Irrtum auf sich? Und es ist deshalb ein Irrtum, weil man das *Interesse* in seinem androgynen Wesen

[70] *Mitteilung an die Literaturhistorische Gesellschaft in Bonn*: *Rede und Antwort*, p. 336 ff.

[71] *Adel des Geistes*, p. 587.

[72] *Rede und Antwort*, p. 15; *Altes und Neues*, p. 30.

verkennt. Wenn Thomas Mann *das rein Männliche* als *Unnatur* bezeichnet, so läßt sich dies auch mit einem Satz aus der *Lucinde* erläutern. *Ich wollte dir erst beweisen*, sagt Friedrich Schlegel hier, *es liege ursprünglich und wesentlich in der Natur des Mannes ein gewisser tölpelhafter Enthusiasmus, der gern mit allem Zarten und Heiligen herausplatzt, nicht selten über seinen eignen treuherzigen Eifer ungeschickterweise hinstürzt* . . . Die Perspektiven sind wahrlich weit, die sich in der gemeinen Beurteilung Thomas Manns mit der Formel *eines gewissen tölpelhaften Enthusiasmus* auftun; kritisch gesehen handelt es sich um eine Sache von äußerster Kompliziertheit, die ganz darzulegen nur durch eine Erläuterung der Ironie bei Thomas Mann möglich wäre, wobei wiederum die Verbindungen zur romantischen Ironie sichtbar würden. Hier ist, aus dem Aufsatz *Über Goethes Faust*, für die Bestimmung des *Interesses die Zweiheit von Enthusiasmus und Ironie* in Anspruch zu nehmen. eine Formel, die nochmals das androgyne Wesen des *Interesses* bezeichnet. Das *Interesse*, das seine Lust am *understatement* hat, ist als *Kultur des mittleren, unaufgeblasenen Wortes* ein Enthusiasmus, der seinen Liebeswillen in den strengen *Moralismus der Form* hineinträgt und insofern freilich im Gegensatz steht zu jenem *tölpelhaften Enthusiasmus*, den Friedrich Schlegel der naiv zudringlichen Männlichkeit zuschreibt. Schon der Wille zum plastisch geformten Wort ist Enthusiasmus, ist der Enthusiasmus des Künstlers, und dieser ist, wie Thomas Mann von sich bekannt hat, *von strengerer, zuchtvollerer, tieferer Art, als das, was Euer Weichmut „die Liebe" nennt*. Man kann so weit gehen, zu sagen, daß dieser Enthusiasmus des Künstlers sich in der Form verbirgt, und dies Verbergen geschieht sowohl aus Stolz wie aus Schamhaftigkeit, was in der Essayistik ebenfalls einbekannt wurde[73]. Die Lust am *understatement* geschieht auch darum, wie man sagen kann, um entgegen allen autobiographischen Bekenntnissen die Passion des Werdens, der das erzählende Wort ausgesetzt ist, zu verhüllen, um *den Tränenschleier des Gefühls*[74], der dennoch über dem Wort liegt, vergessen zu machen. So verrät das *Interesse* eine beständige Neigung, ins Versteck- und Vexierspiel der Ironie hinüberzuwechseln; auch als *Pathos der Mitte* hat es stärker die Neigung, mit der Welt und ihren Erscheinungen voller Ironie zu spielen, als daß es offenkundig als Enthusiasmus aufträte. Es verrät aber auch die Neigung, seiner eigentlichen Bestimmung, ein Mittleres zu sein zwischen Leidenschaft und Kälte, sich zu entschlagen. Wenn bisher mit der Bestimmung des *Interesses* auf den Charakter der Kunstübung zwar hingedeutet wurde, aber diese als solche damit noch nicht im einzelnen bezeichnet ist, wenn mit dieser Bestimmung vielmehr die Bedingungen zur Erkenntnis dieser Kunstübung dargelegt wurden, so läßt sich, gesehen von der Erzählweise her, sagen: von Natur aus zweideutig und niemals naiv, hat das *Interesse* auch die Neigung, seinen androgynen Charakter aufzugeben und zu einem schwer bestimmbaren Mischwesen auszuarten, das nicht mehr die Elemente des Männlich-Weiblichen in sich bindet, sondern als

[73] Belege dafür: *Forderung des Tages*, p. 11; jetzt auch *Altes und Neues*, p. 288, p. 379, p. 587.
[74] *Tonio Kröger*; *Novellen* II, 40.

Zwitter-Erscheinung einer säkularisierten Romantik, auch in seinen humanistischen Bestrebungen, auch in seiner Wissenschafts-Tendenz, elbisch-koboldhafte Züge trägt. Zu Gunsten parodistischer Wirkungen gibt das *Interesse* die Heimat seiner Mitte auf und überläßt in ironischer Zustimmung, und nicht in beklommener Resignation, die Verantwortung für das Wort dem elbischen Zwittergeschöpf, das auf eigene Hand und auf eigene Weise sein extremes Spiel betreibt –, eine Feststellung, mit der freilich die Grenzen dieser Kunstübung bezeichnet sind.

Diese These bedarf des Beweises, wozu als scheinbar unscheinbares Beispiel die Formel von der *hexagonalen Regelmäßigkeit*[75] aus dem Schnee-Kapitel des *Zauberberges* dienen mag. Wie kommt es zu dieser Formel, wie kommt sie zustande? Hans Castorp, der sich auf seinen Skiern hinausbegeben hat in die verschneite Bergwelt und ihre Einsamkeit, eine *Einsamkeit, die das Herz mit Empfindungen des menschlich Wildfremden und Kritischen berührte*, erfindet sie sich, als er, unterwegs von einem Schneesturm überrascht, sich vor die Frage des *Was nun?* gestellt sieht: *Geschehen muß etwas, ich kann mich nicht hinsetzen und warten, denn dann werde ich zugedeckt von hexagonaler Regelmäßigkeit* . . . Die Formel kehrt wieder, als er *trotz seiner verächterischen Empörung gegen das Zugedecktwerden durch hexagonale Regelmäßigkeit etwas in sich hineinfaselte*[76]; und zwar kehrt sie wieder, nachdem er kurz zuvor noch sich ermahnt hat, nicht daran zu denken, sich *hier von blödsinnig regelmäßiger Kristallometrie zudecken zu lassen* . . .[77] Sie kehrt noch ein drittes Mal, jetzt aber bemerkenswert abgewandelt, wieder, als das Abenteuer des hochverirrten Sorgenkindes beinah bestanden ist und Hans Castorp sich darüber verwundert, wie *das hexagonale Unwesen sich so schnell verzog, wie es gekommen*[78]. Zu Beginn seines Abenteuers erfahren wir, daß er diese hexagonale Regelmäßigkeit *mehr als einmal . . . unter seiner guten Linse gehabt*, daß er Bescheid weiß über die *endlose Erfindungslust in der Abwandlung und allerfeinsten Ausgestaltung eines und immer desselben Grundschemas, des gleichseitig-gleichwinkligen Sechsecks*: er kennt, vorbereitet durch seine Bildungsbedürfnisse, das Formprinzip dieser *kalten Erzeugnisse von unbedingtem Ebenmaß und eisiger Regelmäßigkeit*[79]; jedoch schon hier, als Vorklang des von ihm zu bestehenden Abenteuers, wird seine durch das *Interesse* gewonnene Naturerkenntnis verbunden mit einem für Thomas Manns Stil bezeichnenden distanzierenden Pathos des Gefühls, indem von der Regelmäßigkeit dieser kalten Erzeugnisse gesagt wird: *Ja, dies war das Unheimliche, Widerorganische und Lebensfeindliche daran; sie waren zu regelmäßig, die zum Leben geordnete Substanz war es niemals in diesem Grade, dem Leben schauderte vor der genauen Richtigkeit, es empfand sie als tödlich, als das Geheimnis des Todes selbst* . . . Hans Castorp ist es, dem es *schaudert*; dieses Schaudern vor der Allgewalt des Todes zu bezwingen, ist das *Interesse* als der intellektuelle Trieb zum Humanen, zum Leben berufen. Weil aber seinem Bildungsbedürfnis das Schaudern bei-

[75] *Zauberberg* II, 239. [76] *Zauberberg* II, 241. [77] *Zauberberg* II, 240.
[78] *Zauberberg* II, 261. [79] *Zauberberg* II, 231 f.

gemischt ist, weil es sich ihm verbindet, kann uns als seine Quelle *die Frömmigkeit in seinem Herzen* genannt werden: die Formel von der *hexagonalen Regelmäßigkeit* jedoch behauptet er in einer bedrohlichen Lage durch die *Freiheit seines Kopfes*, wenn diese auch vorübergehend in Frage gestellt wird. Wie also kommt er zu dieser Formel? Dank seinem *Interesse*, dank der *Sympathie mit den Elementen in seiner schmalen, zivilisierten Brust*[80]. In seiner Bedrohtheit aber spielt er sein *Interesse* gegen *ein Chaos von weißer Finsternis*[81], gegen *das Nichts, das weiße, wirbelnde Nichts*[82] aus, und der Affekt der in der Bedrohtheit sich noch behauptenden Erkenntnis zeigt sich der Sachlage nach der Bedrohtheit überlegen. Das *Interesse* entzaubert das *Chaos von weißer Finsternis*, indem es ihm seinen schlimmen Zauber nimmt: der *Dämon* des *Interesses* entdämonisiert *das weiße, wirbelnde Nichts*, indem er als Affekt der Erkenntnis das Element des Bedrohlichen auf ein vom Bildungsbedürfnis angeschautes *Grundschema* zurückzuführen und dieses in seiner Gestalt von *blödsinnig-regelmäßiger Kristallometrie* zu entlarven weiß. Eben dadurch aber wird das Bedrohliche, das *Chaos von weißer Finsternis* humanisiert; durch den Akt der anschauenden Erkenntnis wird es in *die Freiheit seines Kopfes* einbezogen. Nicht mehr haben wir es hier zu tun mit dem Schnee des Volksliedes und des Märchens; die Welt des Schnees, angeschaut vom *Interesse*, ersteht nicht durch das naive Gemüt; sie ersteht durch Erkenntnis und Kritik. Dadurch gewinnt diese Welt die Aura des Komischen; sie wird in die Sphäre der Komik gerückt, und der Urheber dieser Komik ist das *Interesse*. Ist dies aber noch eine Welt *wie aus dem Märchenbuch*? Sie soll es sein und ist doch *lächerlich anzusehen*[83]; ja wir erfahren es hier noch genauer: *Das Bild der Welt war märchenhaft, kindlich und komisch.* Komisch und märchenhaft – die Erkenntnis und die Kritik vermitteln *das Bild der Welt* so aus Gründen der Humanisierung, als deren Mittler und Vermittler das *Interesse* sich bestätigt.

In der Rede *Lübeck als geistige Lebensform* (1926) gibt Thomas Mann auch über den *Zauberberg* und insbesondere über das Schnee-Kapitel einen Kommentar zur Hand; ja er unterstreicht, er komme gerade deshalb auf das *gefährliche* Kapitel und den ironischerweise naiv genannten jungen Abenteurer zu sprechen, *weil sich gerade hier so recht deutlich zeigt, wes Geistes er ist – er und der Verfasser*[84]. Nichts sei für unsere Lebensform charakteristischer, sagt Thomas Mann hier, als unser Verhältnis zur außermenschlichen Natur. Diese Natur erlebe Hans Castorp in Formen, *zu denen bei aller Erschütterung und Ehrfurcht, die sie hervorrufen, eine gewisse Verhältnislosigkeit des staunenden Menschenkindes von vornherein gegeben ist, welche wohl zur Tiefe des Erlebnisses, aber nicht zur Intimität, zur Vertraulichkeit verpflichtet, denn diese ist fürchterlich ausgeschlossen.* So wird uns vorbereitend, einstimmungshalber gesagt; in seiner eigentlichen, intellek-

[80] *Zauberberg* II, 227. [81] *Zauberberg* II, 219.
[82] *Zauberberg* II, 237. [83] *Zauberberg* II, 217.
[84] *Forderung des Tages*, p. 46ff; *Altes und Neues*, p. 308ff.

tuellen Verbindung zum *Interesse* aber lautet der Kommentar: *Sehen Sie den kleinen Hans Castorp an, wie er in seinen zivilen Breeches und auf seinen Luxus-Ski hineinschlittert in die Urstille, das Hochbedrohliche und Nichtgeheure, das nicht einmal Feindselige, sondern erhaben und verhältnislos Gleichgültige! Er nimmt es auf damit, wie er es mit den Geistesproblemen naiv aufnimmt, zu denen sein Schicksal ihn emportreibt, aber was ist in seinem Herzen? Nicht „Natursinn", der irgendwie Zugehörigkeit bedeutete. Nein, Furcht, Ehrfurcht meinetwegen, religiöse Scheu, physisch-metaphysisches Grauen – und noch etwas mehr: Spott, wirkliche Ironie gegenüber dem übergewaltig Dummen, ein mokantes Achselzucken angesichts gigantischer Mächte, die ihn in ihrer Blindheit zwar physisch vernichten können, denen er aber noch im Tode menschlichen Trotz bieten würde.*

Das *übergewaltig Dumme*, was ist es, in diesem Fall? Die *hexagonale Regelmäßigkeit* ist es, über die das *Interesse*, der Affekt der Erkenntnis, sich erhebt, um das *übergewaltig Dumme* intellektuell zu vernichten. Zugleich aber, so sollen wir es akzeptieren, befähigt das *Interesse* als *Pathos der Mitte* den *zwischen die pädagogischen Extreme gestellten und ins tödlich Extreme hinauf verschlagenen jungen Abenteurer* zu seinem *Frosttraume*, diesem doch wohl allegorisch zu nennenden Traum[85], in dem ihm *die Idee des Lebens selbst und der Menschlichkeit* aufgeht. In der Lübecker Rede wird diese Idee *die Idee der Mitte* genannt, die im *Zauberberg* als Erkenntnis der Humanität formuliert wird: *Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.* Hier, durch das *Interesse* als *Idee der Mitte* proklamiert, ist die entscheidende Wendung im Lebenswerk Thomas Manns. Die Absage an *die Sympathie mit dem Tode* wird ausgesprochen, die Absage an jene Sympathie, die in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* schon als *ein thematischer Bestandteil* der *Zauberberg*-Komposition, *das Motiv der Romantik, das Schlußwort der Romantik* genannt wird[86]. Noch 1923, also noch unmittelbar der Arbeit am *Zauberberg* verbunden, ist Thomas Mann in der Rede *Von Deutscher Republik* auf das ihn wesensbestimmende Problem der *Sympathie mit dem Tode* zu sprechen gekommen[87]; hier hat diese Formel der Romantik ihre Wendung zum Humanen erfahren; hier wird sie zur Formel der aus der Erfahrung des Todes vollzogenen Entscheidung zum Leben, begründet durch *das Interesse am Leben, am Menschen*: *Und ist Sympathie mit dem Tode nicht lasterhafte Romantik nur dann, wenn der Tod als selbständige geistige Macht dem Leben entgegengestellt wird, statt heiligend-geheiligt darin aufgenommen zu werden? Das Interesse für Tod und Krankheit, für das Pathologische, den Verfall, ist nur eine Art von Ausdruck für das Interesse am Leben, am Menschen, wie die humanistische Fakultät der Medizin beweist: wer sich für das Organische, das Leben, interessiert, der interessiert sich namentlich für den Tod: und es könnte Gegenstand eines Bildungsromanes sein zu*

[85] *Zauberberg* II, 248 ff.

[86] *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 431 f.

[87] *Bemühungen*, p. 186 ff.

zeigen, daß das Erlebnis des Todes zuletzt ein Erlebnis des Lebens ist, daß es zum Menschen führt. Als *Lebenswidrigkeit* wird *die Sympathie mit dem Tode* schon in dem Aufsatz *Goethe und Tolstoi* (1922) bezeichnet[88]; und wenn ihr nun, in Anknüpfung an Novalis, die *Sympathie mit dem Organischen* entsteigt, so handelt es sich dabei nach dem Bekenntnis von Thomas Mann um eine *Metamorphose des Geistes*, was, der Lebensstimmung nach, im *Entschluß zum Lebensdienste* auch eine Metamorphose des *Interesses* einschließt[89].

Als Mittel des künstlerischen Ausdrucks jedoch hat das *Interesse* seinen Charakter bewahrt; es hat, jetzt in Anspruch genommen für die Idee der Humanität, jedoch ohne seine Herkunft aus der Romantik zu verleugnen, lediglich seine Richtungstendenz geändert. Jetzt auch erscheint sein Charakter gerade im Verhältnis zum Elementaren besonders prägnant: *der zivile, der städtische, der urbane, der bürgerliche Künstler*, als welchen Thomas Mann in der Lübecker Rede sich bezeichnet, kann, mit dem *Interesse* als Träger seines Künstlertums, sein Verhältnis zur Natur *mit vollem menschlichen Recht als das bekennen und offenbaren . . ., was es ist: als Furcht, als Fremdheit, als unzukömmliches und wildes Abenteuer.* Er kann es deshalb, weil das *Interesse* diese Natur als das *übergewaltig Dumme* bezichtigt und sie damit ins Komische hinüberzieht.

Worin besteht das Komische der *hexagonalen Regelmäßigkeit*, das hier, mit Jean Paul zu sprechen, als *humoristische Parodie* auftritt? Es entsteht nicht einfach durch die wissenschaftlich zutreffende Entlarvung des Schnees, sondern vielmehr dadurch, daß durch diese Entlarvung, zu Gunsten der intellektuellen Erkenntnis, eine Sperrung für die naive Anschauung und auf diese Weise eine Disproportion zwischen dem *Schnee* mit seinen Gemüts- und Märchenaffekten und der *hexagonalen Regelmäßigkeit* als Ausdruck des intellektuellen Affekts hergestellt wird. Zugleich aber ist es dem Intellekt aufgegeben, diese Disproportion zu durchschauen und sein Vergnügen an ihr zu haben, wodurch der Intellekt, auf befreienden Selbstgenuß gestellt, sich über das *übergewaltig Dumme* erhebt. Das Komische ist das Reich des Dichters so gut wie ein anderes. Was man aber, eben durch den einseitigen Triumph des Intellekts in seinem Vergnügen, kritisch bezweifeln muß, ist, nach der Verwirklichung in der Kunst, die These, daß *diese Lust am Abenteuer im Seelischen und Gedanklichen* den Helden der Geschichte *ins Kosmische und Metaphysische* trägt[90]. Der Intellekt erzeugt zwar, zum Zweck der Selbstbehauptung, die Disproportion; er allein aber, als bloßer Intellekt, ist nicht befähigt, sie wieder aufzulösen, und zwar auf einer Ebene, auf der es im Liebesakt des intellektuellen mit dem erotischen Impuls zu einer neuen Verbindung zwischen ihnen käme, einer Verbindung, die dem Anspruch des Kosmischen und Metaphysischen entspräche. So zeigt es sich, daß der erotische Impuls des *Interesses* allein auf den plastischen *Moralismus der Form* gerichtet ist,

[88] *Bemühungen*, p. 90; *Adel des Geistes*, p. 257.
[89] *Bemühungen*, p. 188.
[90] *Forderung des Tages*, p. 46f.; *Altes und Neues*, p. 309.

dem aber, in der Freiheit der von ihm erschaffenen Sphäre und bei allen narzißhaften Neigungen zu sich selbst, die in Anspruch genommene Dimension nicht zuerkannt werden kann. Diese Dimension kann auch nicht dadurch erreicht werden, daß das *Interesse* im *Zauberberg* als Interpret und Sachwalter der Humanität auftritt, denn auch die pädagogische Idee der Humanität, allegorisch erscheinend in Hans Castorps Traum, ist als solche ästhetisch neutral. Das *Interesse*, das zu Gunsten der humanen Idee die *hexagonale Regelmäßigkeit* intellektuell durchschaut und intellektuell entlarvt, schafft vielmehr auch zu dieser Dimension jene *ironische Distanzierung*, die im *Doktor Faustus* apostrophiert wird. Der Affekt der Erkenntnis als intellektuelle Selbstbehauptung, durch den ja *irgendwie Zugehörigkeit* negiert wird, hat geradezu den Auftrag, zwischen dem Elementaren und dem Menschlichen die Distanz zu schaffen, mit der Hans Castorp sich auf das Humane zurückgeführt sieht.

Nicht also durch das Distanz schaffende Pathos, nicht durch den nur intellektuellen Triumph des *Interesses*, ist das Komische als Spiegelung, als Repräsentanz des Kosmischen und Metaphysischen dichterisch realisierbar, wie ein stilmorphologischer Versuch am Beispiel der *hexagonalen Regelmäßigkeit* nachzuweisen bemüht ist. Wohl erweist sich der Dämon des *Interesses* in der Welt Thomas Manns als *der epische Kunstgeist*[91]; er erweist sich aber auch als ein Grenzen setzender, als ein in Disproportionen sich distanzierender Geist, indem er, im *Zauberberg*, den Ausflügen und Abenteuern der Seele das intellektuelle Gebot einer Beschränkung auf *die Idee der Mitte* auferlegt, eine Beschränkung von stilprägendem Charakter; und was durch Kritik, durch Erkenntnis die Idee des Humanen dabei vielleicht gewinnt, ist zuletzt ein Verlust an dichterischer Wirklichkeit. Nach dem hier tätigen Kunstgeist hat der Stil in seinem Charakter die Bestimmung, Ausdruck des Humanen zu sein: die Kunst selbst, denaturiert durch das *Interesse* in seiner Neigung, seine eigene Mitte aufzugeben und parodistisch zu exzellieren, ist Ausdruck des Pädagogisch-Humanen. Behauptet es aber, getreu seinem Auftrag, seine Mitte, so leistet das *Interesse*, wie in den Büchern des *Joseph*-Romans, die volle dichterische Vergegenwärtigung der Gestalten, stellt andererseits aber auch hier, durch psychoanalytische Rückgriffe des Intellekts, wie in der Figur der Mut-em-enet, die dichterische Wirklichkeit in Frage[92].

Überhaupt, vielleicht durch sein androgynes Wesen begründet, zeigt von den *Buddenbrooks* an das *Interesse* in der Sphäre des Eros sich bestrebt, mit der einen Ausnahme der Rahel, auch das Element der Frauen in Kritik und Analyse aufzulösen, eine Tendenz, die in Beziehungen steht zur intellektuellen Entlarvung des Schnees. Im Gestalten von Frauen steht ganz offenbar der *plastische Moralismus*, der Affekt der Erkenntnis, sich selbst entgegen; verglichen mit Anna Karenina ist Clawdia Chauchat eine *hexagonale Regelmäßigkeit*. Blickt man

[91] *Altes und Neues*, p. 392.

[92] z. B. *Joseph in Ägypten*, Siebentes Hauptstück: *Die schmerzliche Zunge* (Spiel und Nachspiel).

auf die von Thomas Mann geschaffenen Frauen, so erkennt man an diesen Figuren, daß das *Interesse* in seiner androgynen Gestimmtheit sich auch mit ihnen dem *Nichtgeheuren* gegenüber sieht: nicht *Natursinn*, den es ausgeschlossen hat, ist hier am Werk, sondern die intellektuelle Bewältigung durch kritische Analyse. So ist hier, im ganzen, ein Kunstgeist tätig, der schon mit den Worten Tonio Krögers *nicht das Außerordentliche und Dämonische als Ideal verehren mag*[93]: dieses *Außerordentliche und Dämonische* aber, was ist es in der Welt des *Zauberbergs* anderes als *das Elementare*, dem Hans Castorp als dem *übergewaltig Dummen* begegnet?

Ein weiteres, freilich wiederum extremes, aber doch prägnantes Beispiel für den stilprägenden Willen des *Interesses*, das als *Pathos der Mitte* nach einer Formel aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen* auch ein *Intellektualismus im höchsten Grade*[94] genannt werden kann, ein Beispiel, das den Vorzug hat, in Korrespondenz mit der *hexagonalen Regelmäßigkeit* zu stehen, ist dieses: *Auf Sylt hatte er, in weißen Hosen, sicher, elegant und ehrerbietig, am Rande der mächtigen Brandung gestanden wie vor einem Löwenkäfig, hinter dessen Gitter die Bestie ihren Rachen mit den fürchterlichen Reißzähnen schlundtief ergähnen läßt. Dann hatte er gebadet, während ein Strandwächter auf einem Hörnchen denjenigen Gefahr zublies, die frecherweise versuchten, über die erste Welle hinauszudringen, dem herantreibenden Ungewitter auch nur zu nahe zu kommen, und noch der letzte Auslauf des Katarakts hatte den Nacken wie Prankenschlag getroffen. Von dorther kannte der junge Mensch das Begeisterungsglück leichter Liebesberührungen mit Mächten, deren volle Umarmung vernichtend sein würde*[95]. Auch hier erscheint – das auch für den analytischen Kritizismus verschlissene Bild des *Löwenkäfigs* beiseite gelassen –, *trotz aller Vergnügungen des Ausdrucks*, die Tonio Kröger vermerkt[96], das *Interesse* als das denaturierende Prinzip. In der intellektuellen Gestimmtheit dieser Sätze erscheint *das Begeisterungsglück leichter Liebesberührungen* durch den humanen Affekt der Erkenntnis wie eingefroren; der atmosphärische Hauch des Elementaren, der durch das versicherte *Begeisterungsglück* doch ahnbar sein müßte, wird durch die deskriptive Bewußtheit dieser Sätze hinwegstilisiert. Als *Intellektualismus im höchsten Grade* nimmt das *Interesse* wiederum eine Entzauberung vor und gerät mit seiner Ausdruckshaltung in die Zone des literarisch Sterilen; der erotische Einschlag des *Interesses*, der nach den gewählten Worten der Aussage gegenwärtig sein soll, wird verflüchtigt, ja vernichtet durch kritische Distanz.

Stellt man diesem Beispiel ein Beispiel aus den *Buddenbrooks* gegenüber, gewinnt man in die vom *Interesse* diktierte Erzählweise Thomas Manns einen weiteren kritischen Einblick. Hier erfährt, schon im Herbst, Tony Buddenbrook

[93] *Novellen* II, 43.
[94] *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 62.
[95] *Zauberberg* II, 226.
[96] *Novellen* II, 40.

in ihrem Ferienabenteuer mit Morten Schwarzkopf das Bild des Meeres. Wie aber erfährt sie es? *Die trübe, zerwühlte See war weit und breit mit Schaum bedeckt. Große, starke Wogen wälzten sich mit einer unerbittlichen und furchteinflößenden Ruhe heran, neigten sich majestätisch, indem sie eine dunkelgrüne, metallblanke Rundung bildeten, und stürzten lärmend über den Sand*[97]. Ist dies jedoch wirklich das Erlebnis Tony Buddenbrooks? Später erfährt der zum Typhus bestimmte, der auch durch seine Neigung zur Musik so differenzierte Hanno Buddenbrook, noch eben vor dem Abschied aus seinem Ferienglück, an Tagen, an denen der Nordostwind die Bucht beherrscht, ebenfalls die See, und zwar so: *Dann war die trübe, zerwühlte See weit und breit mit Schaum bedeckt. Große, starke Wogen wälzten sich mit einer unerbittlichen und furchteinflößenden Ruhe heran, neigten sich majestätisch, indem sie eine dunkelgrüne, metallblanke Rundung bildeten, und stürzten tosend, krachend, zischend, donnernd über den Sand*[98]. Daß Thomas Mann leitmotivisch arbeitet, ist des öfteren bemerkt und auch von ihm selber vermerkt worden; aber auch hier ist zu fragen: haben wir das Erlebnis des kleinen Hanno vor uns oder nicht vielmehr das vom *Interesse* stilisierte Bild des Autors Thomas Mann? Gewiß, wo Tony Buddenbrook aus der *dunkelgrünen, metallblanken Rundung* nur das *lärmend* aufnimmt, vernimmt der musikalisch vorbereitete Hanno Buddenbrook eine Vielheit von Lauten, so daß man im Beispiel dieser leitmotivischen Bildgebung zugleich ein Beispiel für die Kunst der indirekten Charakterisierung Thomas Manns zu sehen hat. Vor allem aber hat man einer höheren Absicht seiner Kunstbemühung einsichtig zu werden: im Entschluß zum *Moralismus der Form* zeigt das *Interesse* sich bestrebt, nicht ein einmalig individuelles, sondern ein typisch erhöhtes Erlebnisbild zu gestalten, ein Erlebnisbild von solcher Prägnanz, daß ihm jenseits der Vergänglichkeit der Person und jenseits der Vergänglichkeit der Zeit Ewigkeitsdauer innewohnt. Diese Tendenz des *Interesses* ist allerdings bedeutend und folgenreich. Denn dieser *Moralismus der Form* zeigt sich zuletzt bestrebt, durch den geprägten Ausdruck der Welt und ihren Erscheinungen Dauer zu geben, eine Dauer, die diese Erscheinungen im Dasein nicht haben können –, das heißt aber, der Absicht nach, die Erscheinungen unseres Daseins aus ihrer Notdurft und Flüchtigkeit zu lösen und ihnen durch ihr Erscheinen in der Welt der Kunst Erlösung zu verleihen. Durch seinen *Entschluß zur Form* stellt das *Interesse* den Gegentrieb zum *Indertum* dar, und so erscheint es, seiner ihm innewohnenden Tendenz nach, als das eine und einzig Dauer verleihende Prinzip der Kunstübung, als der Trieb zum Ewigen selbst. So gelangt auch Thomas Mann, welche Wege er auch immer einschlägt, über den Affekt des *Interesses* in den Bereich des Metaphysischen. Denn durch Form, der alles deformierenden Zeit abgewonnen, erscheinen die in den Ausdruck evozierten, die in der Sprache geprägten Bilder in einem Bereich, der geschieden ist von ihrem Erdendasein. Diese im Ausdruck evozierten, in der

[97] *Buddenbrooks* I, 178.
[98] *Buddenbrooks* II, 318.

Sprache geprägten Bilder verdanken ihre Form und Gestalt allein dem *Interesse*, das sie geschaffen, so daß man versucht sein könnte, das *Interesse* auch einen metaphysischen Affekt zu nennen. So muß sich notwendigerweise das *Interesse* auch als Trieb der Entsinnlichung zu erkennen geben, als ein Trieb, dem es um die Abstraktion der individuellen Erscheinung zu tun ist, um diese zum Typischen auszuprägen. Als Affekt der Erkenntnis zeigt sich dieser Trieb bemüht, die individuelle Erscheinung zu vernichten, sie aber zugleich im plastisch-moralischen Bild wiedererstehen zu lassen. Diesen Widerspruch, der wiederholt bemerkt wurde, hat Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* bezeichnet, indem er sagt, es sei eben dies, *was die Kunst so liebenswert und übenswert macht, es ist dieser wundervolle Widerspruch, daß sie zugleich Erquickung und Strafgericht, Lob und Preis des Lebens durch seine lustvolle Nachbildung und kritisch-moralische Vernichtung des Lebens ist oder doch sein kann, daß sie in demselben Maße lusterweckend wie gewissenerweckend wirkt*[99].

Diesen Ewigkeitszug hat das *Interesse* nach der ihm von Thomas Mann zugewiesenen Bestimmung. Aufzuweisen im einzelnen, wo es diese seine Bestimmung wie im *Joseph*-Roman erfüllt, ist nicht mehr Aufgabe dieses Versuchs. Mit der Bestimmung der Kunst aber, *daß sie in demselben Maße lusterweckend wie gewissenerweckend wirkt*, wird nochmals auf den Ursprung dieser Kunstübung durch das *Interesse*, nochmals darauf angespielt, daß die Dichtung aufgehört habe, *naiv* zu sein, daß sie *sentimentalisch – oder, wie man heute sagt – intellektuell* wurde. Daraus aber ergibt sich, daß, wie Schopenhauer von der romantischen Poesie sagt, auch die Kunstübung Thomas Manns und das sie voraussetzende *Interesse nur eine bedingte Wahrheit und Richtigkeit hat*[100]. Auf seine Auffassung hat Thomas Mann auch im *Joseph*-Roman angespielt und sie hier der Gestalt des Mai-Sachme in den Mund gelegt: *Es gibt, so viel ich sehe, zwei Arten von Poesie: eine aus Volkseinfalt und eine aus dem Geiste des Schreibtums. Diese ist unzweifelhaft die höhere, aber es ist meine Meinung, daß sie nicht ohne freundlichen Zusammenhang mit jener bestehen kann und sie als Fruchtboden braucht . . .*[101]

V.

Den Auftrag des *Interesses*, seiner ganzen Bestimmung nach, hat man noch in einem weiteren Aspekt zu sehen.

Wenn das Lebenswerk Thomas Manns, wie oft bemerkt wurde, die Antinomie einer subjektiven Gestimmtheit durchwaltet, eine Antinomie, die diesem Werk seine individuelle Physiognomie verleiht, so beruht dies auch auf dem Verhältnis des *Interesses* zu sich selbst. So bedeutend nämlich für die Kunstübung Thomas Manns, auf der Lebensstufe sowohl der *Sympathie mit dem Tode* als auch auf der Stufe der *Sympathie mit dem Organischen*, der dem *Interesse* zugewiesene

[99] *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 608.
[100] *Die Welt als Wille und Vorstellung* II, 3. Buch, Kap. 37, p. 1203.
[101] *Joseph der Ernährer*, Stockholm 1948, p. 46.

Auftrag ist, insofern es als Affekt der Erkenntnis, als Impetus der Produktion Kunst als Kritik, als *plastischen Moralismus* zu geben hat, ist ihm, und nicht erst im *Doktor Faustus*, über diese Bestimmung hinaus noch ein anderer, ein höchst reizvoller wie höchst gefährlicher Auftrag zugewiesen: es hat die Begegnung mit sich selbst zu vollziehen. Es hat, so lautet diese Mission, sich zum Gegenstand seiner selbst zu setzen; es hat zwar Kunst als Kritik, es hat zugleich aber die Kritik der Kunst, eine Kritik der Existenz des Künstlers zu geben. Das geschieht, indem das *Interesse*, in einer kritischen Begegnung mit sich selbst, sich auf, ja gegen das *Interesse* richtet. So ist es sein Schicksal, sich selbst zum Problem zu werden, wie es wesentlich da der Fall ist, wo im Lebenswerk Thomas Manns der Künstler Gegenstand der Erzählung ist, exemplarisch vor allem im *Tonio Kröger*, im *Tod in Venedig* und im *Doktor Faustus* –, und aufschlußreich auch in *Fiorenza*.

Wie kommt es dazu, daß das *Interesse* sich selbst interessant wird, daß es, um die Sache zu bezeichnen, in einem Zwang zur Selbstentblößung, die Entlarvung durch sich selbst vornimmt? Ein Schriftstellertum, dem Kunst Kritik, dem Kunst Psychologie und Analyse ist, muß im Trieb seiner intellektuellen Gestimmtheit folgerichtig die *insistenteste Neugier*[102] auch dem Wesen zuwenden, das diese Kunst produziert, einem Wesen dazu, das, in seiner androgynen Natur durchschaut, mit allen Reizen des Zweideutigen auftritt, einem Wesen vor allem, das als Affekt der Erkenntnis stets Erlösung verheißt, das aber diese Erlösung niemals geben kann, weil es, dämonisch beschaffen wie es ist, selber der Erlösung bedarf. Gerade weil ein vom *Interesse* bestimmtes Erzählertum das unaufhebbare Bündnis mit seinem *Dämon* und in ihm die Aussichtslosigkeit seines Erlösungswillens durchschaut, muß es, episch gefügt, Nietzsches Psychologie des Künstlers wiederholen, diese Psychologie, die zugleich eine Kritik am Typus des Künstlers, zugleich seine *Rache* ist. Dieses Erzählertum, dem eingestandenermaßen alle Kunst Bekenntniskunst ist, das seiner romantischen Herkunft nach sich nicht anders als *reflexiv-reflektierend* verhalten kann, es muß, indem es das *Interesse* als das eigentliche Subjekt seiner Kunst erkennt, dieses Subjekt zum Objekt, zum Gegenstand seiner Darstellung erheben. Es folgt auch darin der Bestimmung Friedrich Schlegels, im Athenaeumsfragment 238, daß es wenig Wert auf eine Poesie legt, die *nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte*; es folgt dieser Bestimmung umso mehr, weil, wo Kunstwille und Bekenntniswille sich verbinden, mit der Erkenntnis dieses Subjekts von androgynem Zauber sich für den Künstler, wie es weiß, moralisch gesprochen, der Weg des Verbotenen, der Weg der *Sünde* auftut. *Sünde* aber, so heißt es in den *Betrachtungen, der Zug zum Verbotenen, der Trieb zum Abenteuer, zum Sichverlieren, Sichhingeben, Erleben, Erforschen, Erkennen, sie ist das Verführende und Versucherische . . .*[103]

Worin aber besteht die *Sünde* des Künstlers? Daß er das *Interesse* auf das

[102] *Lotte in Weimar*, p. 363.

[103] *Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 402.

Interesse richtet; daß er es, als Subjekt, zum Objekt erhebt; daß er, um sich an seinem Erlebnis, an seiner Erkenntnis zu rächen, die Entlarvung des *Interesses* durch das *Interesse* vornimmt; daß er durch die Kunst die Kunst preisgibt und sie verrät? Sie besteht vor allem und von Anfang an darin, daß er ein Bündnis mit dem *Interesse* eingeht. In seiner Jugend hat Thomas Mann es *Dämon* genannt; wie aber nennt er es, richtig gelesen, im *Doktor Faustus*? *Satan* nennt er es und *Engel des Giftes* und die Kunst ein *Teufelswerk*. Denn wie Thomas Mann in *Lotte in Weimar* in der Maske Goethes spricht, so spricht er im *Doktor Faustus* in der für Adrian Leverkühn stilisierten Maske Nietzsches; ja, maskiert ist auch das mit Nietzsches Leben übereinstimmende biographische Detail: um Selbstbekenntnis, Autobiographie, handelt es sich auch hier, und hier vor allem. Als Beleg dafür hat auch zu gelten, daß Thomas Mann in der *Entstehung* den *Doktor Faustus* ein *Lebens- und Geheimwerk* nennt, weshalb ihm, wie er hinzufügt, dessen *Allerweltsexistenz als Buch unter Büchern noch immer in tiefster Seele fremd und unfaßbar* sei[104]. Man hat dieser Äußerung Gewicht beizulegen; man hat, zusammengenommen, Thomas Manns Äußerungen über die Kunst als *das Verführende und Versucherische* durchaus zu transponieren auf die Inkarnation des *Versuchers* im *Doktor Faustus*: man hat in ihm die Inkarnation des *Interesses* zu sehen; man hat auch hier hinter die sich maskierende Sprachgebärde zu dringen und die Verbindung zum *Dämon* des *Interesses* aus *Bilse und ich* zu sehen: *Wills euch aber nicht länger verhalten, daß ich allbereit seit meinem einundzwanzigsten Jahr mit dem Satan verheirat bin und habe mit Wissen der Fahr, aus wohlbedachtem Mut, Stolz und Verwegenheit, weil ich in dieser Welt einen Ruhm erlangen wollen, eine Versprechung und Bündnis mit Ihm aufgerichtet, also daß alles, was ich . . . vor mich gebracht, und was die Menschen mit Recht mißtrauisch betrachtet, nur mit Seiner Hilf zustandkommen, und ist Teufelswerk, eingegossen vom Engel des Giftes*[105].

Dämon und *Satan* – der Kunstgesinnung, der subjektiven Gestimmtheit nach, sind sie im Lebenswerk Thomas Manns eins und einerlei Wesens: als das *Produzierende*, als das Subjekt, sind sie das *Interesse*, dessen Objektivierung die Kunst, das Werk ist. Der Weg aber, den das *Interesse* als Gegenstand seiner selbst vom *Tonio Kröger* zum *Doktor Faustus* genommen hat, wäre in dieser Weise zu bezeichnen: im *Tonio Kröger* richtet sich, in der Kritik der Kunst und des Künstlers, das *Interesse* auf sich selbst. Hier wird zwar eine Entlarvung der

[104] *Entstehung des Doktor Faustus*, p. 200f.

[105] *Doktor Faustus*, p. 785. – Dazu: *Bilse und ich*: *Wie? Das Leiden sollte umsonst gewesen sein? Es sollte der Kunst verloren gehen? So vieles geht ja verloren! So viel wird erlebt und erlitten, was niemals gestaltet wird! Aber was davon Form und eigenes Leben gewann, das Werk, das ein Künstler in Schmerzen tat, – er sollte es nicht offenbar machen, es sollte ihm keinen Ruhm bringen dürfen? So spricht der Ehrgeiz. So rechtfertigt sich aller Ehrgeiz . . . Rede und Antwort*, p. 16; *Altes und Neues*, p. 30. – Dazu weiter: *Fiorenza: Lorenzo: . . . Ihr seid ein Mönch! Und ihr habt Ehrgeiz! Der Prior: Wie hätt' ich keinen – da ich so litt? Ehrgeiz spricht: Das Leiden darf nicht umsonst gewesen sein. Ruhm muß es mir bringen! Novellen* II, 221. – So auch aufschlußreich paraphrasiert in *Schwere Stunde*; *Novellen* I, 252.

Kunst und des Künstlers und damit der Sache nach eine Entlarvung des *Interesses* vorgenommen; trotz seiner Aufsässigkeit aber bekennt sich Tonio Kröger zu seinem Künstlertum der *kalten Ekstasen*[106]. Was aber erblickt er in der Kunst? Etwas *tief Zweideutiges*, *tief Anrüchiges*, *tief Zweifelhaftes*, und so nennt er sich, im Wissen um die Sünden- und Verführungsmacht der Kunst, einen *Künstler mit schlechtem Gewissen*[107], wobei der Gegensatz zwischen Bürgertum und Künstlertum die Problematik seines *Interesses* eigentlich verschleiert; denn er schon, mit seinem *Erkenntnisekel*, weiß sich *gezeichnet*[108], weiß sich, wie später Adrian Leverkühn, *zur Höllen geboren*[109] –, zur Hölle des *Interesses*, wie man sagen muß, die er jedoch noch akzeptiert, denn *was hilft es, sich zu empören?*[110]

Blickt man auf den *Doktor Faustus* als Kunstbekenntnis, so ist, im Unterschied zu *Tonio Kröger*, sein Merkmal, daß hier das *Interesse* sich gegen das *Interesse* richtet, die Psychologie gegen die Psychologie, die Kritik gegen die Kritik. In dieser Doppelgänger-Begegnung ist es gehalten, die Reflexion seiner selbst *immer wieder potenzieren* zu müssen, um das Wort Friedrich Schlegels aufzunehmen, was zu dem kompliziertesten Sachverhalt führt. Da es sich nicht selbst erlösen und aufheben, da es, als ein ewiger Fliegender Holländer, sich selbst auch nicht vernichten kann, unternimmt es den Versuch der radikalen Negation seiner selbst: einen Versuch, der allerdings im Aussichtslosen münden muß, denn ausgegangen von dem hier in Frage stehenden Problem, muß Adrian Leverkühns Wahnsinn und Tod als eine romanhafte Hilfskonstruktion erscheinen. So nimmt, in dieser Fehde mit sich selbst, das seiner Bedingung nach Tragische die Gestalt der Groteske an, worin einer der Gründe zu sehen ist, daß die *Faustus*-Komposition im Ganzen unbefriedigt läßt.

Was wird, um verkürzt das Feld dieser Fehde zu bezeichnen, im *Doktor Faustus* bekannt? Im *Teufelsgespräch* nennt der Adrian Leverkühn erschienene Versucher *die Psychologie einen netten, neutralen Mittelzustand*[111], womit bereits die intellektuelle Ächtung des *Interesses* als *Pathos der Mitte* auftritt. Aufsässig durch Kritik, wird gegen die Psychologie gehöhnt: *Psychologie – daß Gott erbarm', hältst du's noch mit der?* Mit der intellektuellen Entlarvung der *kalten Ekstasen* Tonio Krögers wird ihnen, in Erlösungsbedürftigkeit, eine inspirative, eine *echte, alte, urtümliche*, eine *von Kritik, lahmer Besonnenheit, tötender Verstandskontrolle ganz unangekränkelte Begeisterung* entgegengesetzt[112]: und wenn einst die auf dem Impetus des *Interesses* beruhende Kunst *kritisches Schöpfertum* genannt wurde, so wird jetzt, indem die Kritik sich gegen die Kritik kehrt, gefragt: *Kunst wird Kritik – etwas sehr Ehrenhaftes, wer leugnet's! Viel Ungehorsam im*

[106] *Novellen* II, 34.
[107] *Novellen* II, 87.
[108] *Novellen* II, 36.
[109] *Doktor Faustus*, p. 788.
[110] *Novellen* II, 41. – Vgl. auch *Novellen* I, 160ff.
[111] *Doktor Faustus*, p. 364.
[112] *Doktor Faustus*, p. 376.

strengen Gehorchen, viel Selbständigkeit, viel Mut gehört dazu. Aber die Gefahr des Unschöpferischen, – was meinst du? Ist sie wohl Gefahr noch oder schon fix und fertiges Faktum?[113] Was sieht der kritische Erkenntniszwang in der sonst auch essayistisch proklamierten Kunst als Kritik? *Die Auflösung technischer Vexierbilder!*

Wieder, aber in der Faustus-Thematik bis zur Negation verschärft, kehrt sich in Selbstbezichtigung und Selbstentlarvung die Kritik auch gegen das Subjekt der Kunst, gegen den Künstler. Repräsentierten Tonio Kröger und Gustav Aschenbach einen Künstlertyp, dessen Ehrgeiz darauf stand, *das ästhetische Gebilde in spielender und gelassener Überlegenheit zusammenzusetzen*, entlarvte Hans Castorp in der *Freiheit seines Kopfes* das Elementare als das *übergewaltig Dumme*, so heißt es durch den Mund des *Versuchers* jetzt: *Denn deine Hoffart verlangte es nach dem Elementarischen, und du gedachtest es zu gewinnen in der dir gemäßesten Form dort, wo's als algebraischer Zauber mit stimmiger Klugheit und Berechnung vermählt und doch zugleich gegen Vernunft und Nüchternheit allzeit kühnlich gerichtet ist. Wußten wir denn aber nicht, daß du zu gescheit und kalt und keusch seist fürs Element, und wußten wir nicht, daß du dich darob ärgertest und dich erbärmlich ennuyiertest mit deiner schamhaften Gescheitheit?*[114]

In dieser Fehde mit sich selbst verwirft das *Interesse* auch, was ihm bisher als seine dringendste Bestimmung erschienen war, *die Selbstherrlichkeit der Form, die die Leidenschaften, das Menschenleid zensuriert, in Rollen aufteilt, in Bilder überträgt*; es verwirft und tritt damit in eine letzte Opposition zu sich selbst, dem *Scheincharakter des bürgerlichen Kunstwerks*[115].

Gewiß hat man dem Einwand zu begegnen, diese Kritik der gegen sich selbst gekehrten Negation sei die Stimme des Versuchers, dessen zweideutige, ja anrüchige Herkunft nicht zweifelhaft sein könne, so daß seinen Thesen keine Verbindlichkeit zustehe. Hat man aber, bestimmend für das Lebenswerk Thomas Manns, im *Versucher* auch den eigentlichen Geist der ständig gegen sich selbst gerichteten Kritik, hat man in ihm das *Interesse* erkannt, das *Interesse* in seinem zweideutigen androgynen Wesen, hinter dem verdeckt ein anderes, ein zweites Wesen von homoerotischer Gestimmtheit sich verbirgt, so wird diese Deutung auch bestätigt durch das Verhältnis, in dem Adrian Leverkühn, das Problem der Kunst angehend, zu seinem Besucher steht. Denn nicht im Gegensatz, in Übereinstimmung stehen sie zueinander, vermerkt Adrian Leverkühn doch ausdrücklich, seinen Besucher höhnisch ironisierend, daß es sich dabei um Dinge handle, *die ich schon aus mir selber weiß*[116]. So handelt es sich auch hier, nach Thomas Manns Kompositionsprinzip, um ein mäeutisches Unterfangen: hier aber bezeichnet das Gespräch den Widerspruch des *Interesses* zu sich selbst: auch in diesem Gespräch

[113] *Doktor Faustus*, p. 381.
[114] *Doktor Faustus*, p. 394.
[115] *Doktor Faustus*, p. 382.
[116] *Doktor Faustus*, p. 388.

handelt es sich, der Kunstgesinnung nach, um die von Thomas Mann im epischen und essayistischen Werk so oft vorgenommene Auseinandersetzung mit seinem *Dämon*, um, wie es aufschlußreich heißt, *wahre Passion, als welche nämlich Erkenntnis und Verfallenheit ist in einem.* Auch hier kann die Position der subjektiven Gestimmtheit, die Position des *Interesses* nicht aufgegeben werden, weil sie die Existenz des Schriftstellers bedingt, der in seiner habituellen Bindung an die Romantik *auch das Produzierende mit dem Produkt* darzustellen sich stets wieder genötigt sieht. *Wahre Leidenschaft gibt es nur im Ambiguosen und als Ironie*, so lautet die Formel für die Position des *Interesses* im *Doktor Faustus*[117], eine Position, deren Verhängnis es ist, daß in ihr bei aller Erlösungsbedürftigkeit auch die Möglichkeit der Erlösung als aussichtslos und die Verdammung, die *Hölle* als gewiß erscheint. Es gehört weiter zum Verhängnis dieser Position, daß von ihr aus, im Zwang von *Erkenntnis und Verfallenheit*, im Bunde mit dem Teufel, *dem wahren Herrn des Enthusiasmus*[118] ein *Durchbruch aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls*[119] angestrebt wird, was Adrian Leverkühn jenseits des Teufelsgesprächs bekennt, ein Durchbruch aber, der bezeichnenderweise, in Verhaftung mit der Romantik, *nicht mehr das Klassische*, sondern *das Archaische, das Urfrühe, das längst nicht mehr Erprobte* will[120], eine Kunst, in der allein *der unverstellte und unverklärte Ausdruck des Leides in seinem realen Augenblick* zulässig ist[121], eine Kunst, wie man erläutern darf, wie sie das *Lebens- und Geheimwerk* des *Doktor Faustus* repräsentiert.

Beschränkt man sich aber, wie geboten, auf die im Lebenswerk Thomas Manns in mehrfachen Spiegelungen erscheinende Begegnung des *Interesses* mit sich selbst, so ist zuletzt zu fragen, warum es früh schon, in *Bilse und ich*, *Dämon* genannt wird, warum es im *Doktor Faustus* geradezu als *Satan* erscheint, warum ihm ein Höllencharakter zuerkannt, der Erlösungscharakter aber abgesprochen wird? Weil es in durchschauter Bewußtheit seiner selbst weiß, daß ihm als Kunstgeist, um mit Schopenhauer zu sprechen, *nur eine bedingte Wahrheit und Richtigkeit* zuzusprechen ist; weil es, um dies über ihn auszusprechen, in seiner Inkarnation als absoluter Zweifel zugleich auch weiß, daß *eine bedingte Wahrheit* nicht die Wahrheit ist; wenn es aber trotzdem produktiv zu werden vermag, so darum, weil in seinem Zweifel und in seiner Verzweiflung zugleich Liebe ist. Auf den 1921 geschriebenen Seiten *Über den „Gesang vom Kindchen"*, Seiten, auf denen auch der Name Friedrich Schlegel erscheint, hat Thomas Mann bekannt, *daß Liebe zu einem Kunstgeist, an dessen Möglichkeit man nicht mehr glaubt, die Parodie zeitigt.*

Ihre Wahrheit hat diese Kunst, die im *tief Erkennen und schön Gestalten* nach

[117] *Doktor Faustus*, p. 384.
[118] *Doktor Faustus*, p. 377.
[119] *Doktor Faustus*, p. 510.
[120] *Doktor Faustus*, p. 376.
[121] *Doktor Faustus*, p. 382.

Moral, die im *Moralismus der Form* nach Schönheit trachtet, in ihrem Bekenntnis, als Bekenntniskunst; sie hat diese Wahrheit auch im Bewußtsein ihrer *bedingten Wahrheit*. Sofern auch diese Bekenntniskunst Poesie ist, steht ihre Kritik schon in dem 1904 geschriebenen szenischen Versuch *Fiorenza* und wird hier durch Lorenzo de' Medici ausgesprochen: *Das ist Poesie, Poesie, mein Freund! Das ist Schönheit, Schönheit, aber nicht Wissen und Trost!*[122] Sie ist ihm deshalb nicht Wissen und Trost, weil sich die Vernichtung vor ihm aufgetan, *die schaudervolle Modergruft der Vernichtung*. Durch die Maske desjenigen, der als Herr von Florenz den Kult der schönen Form in seiner Person und durch seinen Willen repräsentiert, hat Thomas Mann hier die Entlarvung der Kunst vorgenommen, jener Kunst, die mit ihrem *Erkenntnisekel* im produktiven Gegensatz steht zu den *Wonnen der Gewöhnlichkeit*, der aber als Bekenntniskunst einer subjektiven Gestimmtheit die Wahrheit mangelt. *Seht, ich bin krank*, so wird hier bekannt, *und mir ist angst ums Herz – ich mache Euch kein Hehl daraus – angst um die Welt, um mich – was weiß ich – um die Wahrheit . . .*[123]. Wenn Lorenzo jedoch, *in Schmerz und Verzweiflung* sich in sein letztes Wort *alles Lebens Leben ist die Kunst!* flüchtet, so ist dies ein deklamatorisch gesprochenes Wort der sich zu behaupten versuchenden Verzweiflung angesichts der über ihn kommenden Vernichtung, angesichts der Wahrheit, die der Tod ist; und das dem Botticelli zugewiesene Wort, *es ist kein Heil im Schönen*, steht dem Wort des Lorenzo, dieses entlarvend, gegenüber. Was in *Fiorenza*, weit vor dem *Doktor Faustus*, entlarvt wird, ist bereits der *Scheincharakter* der Kunst.

Auch in der Bedingtheit seiner Wahrheit ist das *Interesse* in der Bekenntniskunst Thomas Manns der eigentlich epische Kunstgeist; auf allen Stufen seines Lebenswerkes ist es als das sich objektivierende Subjekt *der Geist der Erzählung*; und wenn dieser im *Erwählten ein bis zur Abstraktheit ungebundener Geist* genannt wird[124], so weist auch diese Formel noch auf sein schwierig zu fassendes Wesen zurück. In seiner erlösungsbedürftigen Bedingtheit aber ist ihm auch dieser Auftrag zugewiesen, sich beständig in einem produktiven Gegenüber mit der unbedingten Wahrheit zu wissen, die ihm nicht angehört. Durch die das *Interesse* bestimmende Erlösungssehnsucht erklärt es sich auch, daß es auf seinem Weg so oft dem Problem des Todes begegnet.

[122] *Novellen* II, 171f.
[123] *Novellen* II, 214.
[124] *Der Erwählte*, Frkf. a. M. 1951, p. 16. – Die Formel zitiert auch *Altes und Neues*, p. 687.

Mitteilungen.

Dichterbriefe aus dem Barock.

Mitgeteilt von

Leonard Forster (London).

I. Zesen und andere im Briefwechsel mit Johann Heinrich Ott von Zürich.

Die Bibliothek des Französischen Spitals 'La Providence' zu Horsham in der englischen Grafschaft Sussex besitzt zwei Handschriften aus dem Nachlaß des Zürcher Theologen Johann Heinrich Ott (1617–1682). Die Bände enthalten Briefe von und an Johann Heinrich Ott aus den Jahren 1658–1671, sowie das Diarium Otts auf seinen Studienreisen 1635–1641 in Deutschland, Holland, England und Frankreich. Über beide Bände wird an anderer Stelle ausführlicher berichtet werden[1].

Johann Heinrich Ott[2] stammt aus einem angesehenen Zürcher und Schaffhauser Geschlecht. Geboren 1617 zu Wetzikon als Sohn des Johann Heinrich Ott, Pastor zu Henggart, machte er nach seinen Schuljahren in Zürich weite Studienreisen, besonders in Holland, wo er an der Universität Groningen unter Franciscus Gomarus und Johann Alting Theologie und orientalische Sprachen trieb und 1640 mit einer Dissertation *De Petri et Papae Repugnantia* promovierte. 1641 wurde er Pfarrer in Zumikon bei Zürich, 1643 in Dietlikon, 1651 Professor der Eloquenz, 1655 Professor für orientalische Sprachen und schließlich 1658 Professor für Kirchengeschichte. Er führte eine ausgedehnte Korrespondenz mit europäischen Gelehrten, hielt sich aber möglichst abseits von den theologischen Kontroversen, die die reformierten Kirchen zu seiner Zeit bewegten. Er unterhielt enge Verbindungen mit den französischen und holländischen Reformierten, und sogar mit den Jansenisten. Besonderes Interesse hatte er für die Täufer, und sein Werk *Annales Anabaptistici* (Zürich 1672) bringt heute noch unentbehrliches Quellenmaterial zur Geschichte des Täufertums. Zwar lehnte er die Täufer ab, doch zeigte er mehr Verständnis für sie als manche seiner reformierten Zeitgenossen; in seiner Studienzeit in Holland hatte er sogar bei Gelegenheit täuferische Gottesdienste besucht. Seine sonstigen Werke, von denen ausführlich in der Korrespondenz die Rede ist, sind in der Hauptsache:

1. *Oratio de causa Iansenitica, unà cum scholiis et indice praecipuorum librorum Jansenisticorum. Praefatio item Rev. Marolles, Abbatis Villa-Longani, suae in N. T. versioni praemissa, ex Gallico in Lat. conversa ac notis insuper illustrata*, Zürich 1653.
2. *Francogallia*, Basel 1670.
3. Ὀνοματολογία, *seu de nominibus hominum propriis*, Zürich 1671.
4. *Examen Perpetuum Historico-Theologicum in Annales Caesaris Baronii Cardinalis*, Zürich 1676, 3 Bände.

Von diesen Werken verdienen *Francogallia* und die *Onomatologia* die Aufmerksamkeit des Germanisten. Ersteres ist eine gründliche Untersuchung der germanischen Elemente im französischen Wortschatze, die Leibniz später schätzte und mit kritischen

[1] Der Briefband wird in den *Proceedings of the Huguenot Society of London*, Jahrg. 1953, beschrieben; knappe Regesten der Briefe erscheinen demnächst als selbständige Veröffentlichung in den *Publications of the Huguenot Society of London*. Für dieselbe Reihe ist auch eine Ausgabe des Diariums vorgesehen.

[2] Zu Johann Heinrich Ott vgl. *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz*, Neuenburg 1921ff., V, S. 365; Hans Jakob Leu, *Allgemeines Helvetisches, Eydgenössisches oder Schweitzerisches Lexicon*, Zürich und Zug 1747–1765, sv. Ott.

Anmerkungen versah[3]. Otts Versuche, für dieses Werk einen Verleger zu finden, können wir in seiner Korrespondenz verfolgen, und es hat lange gedauert, bis das Buch endlich erscheinen konnte. Schon 1658 wendet er sich in dieser Angelegenheit an Philip von Zesen und Johann Amos Comenius. (Aus seiner unten, B, mitgeteilten Aufzeichnung geht hervor, daß er 1658 dem Werke eine etwas andere Gestalt geben wollte, als es 1670 endlich bekam.) 1651 war Zesens *Rosenmând* erschienen, ein Werk, das Ott in der *Francogallia* öfters zitiert. Die sprachlichen Interessen des Dichters haben den Theologen offenbar bewegt, in der Suche nach einem Verleger sich an Zesen zu wenden; ob er ihn schon kannte, ist unsicher. Die sprachlich-pädagogischen Studien des Comenius waren allgemein bekannt, so daß es natürlich war, daß Ott auch von ihm Unterstützung erhoffen konnte. Zudem wohnten beide in Amsterdam, dem Zentrum des europäischen Verlagswesens. Interessant ist, daß er an beide zugleich schreibt und offenbar als selbstverständlich voraussetzt, daß sie sich kannten.

*

Schon 1916 wies J. H. Scholte auf Zesens *Des Kristlichen Frauenzimmers Tugendwekker* (1663), eine Übersetzung einer verlorenen, in holländischer Sprache verfaßten Schrift Zesens, *Geestlike Wierookvat der Vrouwen*, die schon 1658 erschienen sein soll[4]. Im *Tugendwekker* berichtet Zesen, daß er seine Schrift auf Antreiben des Comenius ins Deutsche übertragen habe, und behauptet, Comenius selber habe nicht nur den *Tugendwekker*, sondern auch andere religiöse Schriften von ihm ins Tschechische übersetzt. Von diesen Übersetzungen ist sonst keine Spur erhalten. Später, 1673, erscheint Zesens Übersetzung des *Vestibulum Rerum* des Comenius unter dem Titel *Portühre der Sachen und Sprachen*. Eine bisher offenbar übersehene Einzelheit dürfte an dieser Stelle noch Erwähnung finden. Zesens *Hochdeutsches Helikonisches Rosentahl* (Amsterdam 1669) enthält auf S. 61 unter den Lobgedichten auf Zesen einen Vierzeiler in tschechischer Sprache (offenbar eine Übersetzung des deutschen Vierzeilers von Johann Bellin auf der vorhergehenden Seite), unterschrieben *D. K. L. M.* Das *Hochdeutsche Helikonische Lilientahl* (Amsterdam 1679) verzeichnet im dritten Zunftsitz der Lilienzunft einen *Daniel Komenius von Elbingen* („den Kämpfenden"). Daniel Komenius dürfte kein anderer sein als Johann Amos Comenius' Sohn Daniel, geboren 1646 (als Comenius in Elbing wohnte), Schüler in Leeuwarden und später Student der Theologie. Es ist also möglich, daß die tschechischen Verse von ihm stammen[5]. Damit wäre ein weiteres Band zwischen Zesen und dem großen Pädagogen gefunden. Aus der Korrespondenz J. H. Otts lassen sich weitere Anhaltspunkte gewinnen: 1666 schreibt Zesen an Ott und erwähnt Berichte, die Comenius aus Österreich und Böhmen empfangen habe (unten, D); im gleichen Jahr erscheint die neue Ausgabe von Comenius' *Lux e Tenebris*, und Comenius schickt (vielleicht in diesem Jahr, aber jedenfalls vor 1669) ein Exemplar an Zesens Vater (vgl. unten, G). Es fällt auf, daß Zesen gerne den Namen Comenius im Munde führt[6], aber daß Comenius dagegen Zesen nirgends in seiner erhaltenen Korrespondenz

[3] J. G. Eccard, *Illustris Viri Godofr. Guilielmi Leibnitii Collectanea Etymologica*, Hannover 1717.

[4] J. H. Scholte, *Philipp von Zesen*, in *Jaarboek Amstelodamum* XIV, 1916, bes. S. 130. Die Angaben über den *Tugendwekker* verdanke ich der Abhandlung Scholtes, da mir das Werk selbst nicht zugänglich war.

[5] Dies habe ich an anderer Stelle (*Slavonic and East European Review* XXII, Juni 1954, jetzt im Druck) wahrscheinlich zu machen gesucht.

[6] Wie auch aus dem Brief Gottfried Klingers vom 26. Januar 1677 an Christian Weise hervorgeht, den Goedeke, *Grundriss*[2] III, S. 97 zitiert: *Multa ex eo cognoscere potes de rebus domesticis Virorum eruditorum, qui hactenus in Belgio vixerunt, v. g. de Comenio, Vossio, Salmasio, quibuscum sat familiariter vixit.*

erwähnt. Aus der Nachschrift zu einem zweiten Brief Otts an Comenius geht hervor, daß dieser die *folia* (Vorarbeiten zu *Francogallia*), die Ott an Zesen und Comenius gemeinsam nach Amsterdam geschickt hatte, niemals erhalten zu haben scheint, was wohl durch Unachtsamkeit Zesens erklärt werden muß. Es dürfte wohl so sein, daß Zesen gerne den Eindruck entstehen ließ, als sei er viel enger mit dem großen Mann befreundet, als wirklich der Fall war; immerhin muß er ihn näher gekannt haben, als man bisher annahm. Für eine Untersuchung über das Religiöse bei Zesen (die sehr zu begrüßen wäre) dürften diese Zusammenhänge von Wichtigkeit sein.

*

Der Toleranzgedanke, den Comenius so häufig vertrat, spielt auch bei Zesen eine Rolle. Schon die *Adriatische Rosemund* behandelt das Problem der Liebe zwischen Angehörigen verschiedener Konfessionen, und es sind auch sonst Anzeichen vorhanden, die darauf hindeuten, daß ihn irenische Gedanken mehr beschäftigten, als bisher beachtet worden ist. Besonders stark kommt nun der Toleranzgedanke in zwei Bändchen zum Vorschein, die Zesen 1665 bei Kristof Kunrad in Amsterdam erscheinen ließ: *Des Geistlichen Standes Urteile wider den Gewissenszwang in Glaubenssachen* und *Des Weltlichen Standes Handlungen und Urteile wider den Gewissenszwang in Glaubenssachen.* Es sind Anthologien, worin Aussprüche bekannter Theologen und Laien gegen den Gewissenszwang zusammengetragen worden sind. Das erste Büchlein wurde dem Schultheißen und Rat von Zürich gewidmet, das zweite dem Schultheißen und Rat von Bern. Beide haben eine längere Widmung sowie eine Vorrede an den Leser. Diese Schriften sind lebendig und überzeugend geschrieben, in einer rhetorischen aber klaren Sprache, die eines achtunggebietenden Pathos nicht entbehrt:

Wo wolt ihr nun / ihr Gewissenszwinger / ihr Glaubenserforscher ja ihr Gedankengrübler / einen durchgehend gleichen Glauben finden oder schaffen? Wie wollet ihr es dan dahin bringen / daß einer gleuben soll / wie der andere / durchaus durch die ganze Kristenheit? Ihr werdet durch solchen euren zwang zum Gesellenglauben zumahl wan er euch gelinget / keine rechtschaffene Glaubensbekenner nimmermehr machen: aber wohl Heuchler und Lügendiener / ja Höllenbrände; weil durch solches Heucheln darzu ihr sie zwinget / der wahre Gottesdienst / der aus einem willigen hertzen gehen mus vereitelt / ja gar aufgehoben / und der teure Nahme Gottes gelästert wird. Eure Verfolgung wan wo wie / und an wem / ja von wem sie auch geschiehet / ist sünde: und erlanget euer zwang sein vorgesetztes ziel sotahnig / daß er Heuchler / die nicht wahrhaftig und von hertzen gleuben oder abtrünnige vom wahren Glauben machet: so verursachet er daß ihr die ihr die Gewissen zwinget / mit denen / die sich zwingen lassen / zugleich in greuliche Sünde verfallet.

(*Des Geistlichen Standes Urteile*; Vorrede an den Leser.)

Als eine geeignete Persönlichkeit, um *Des Geistlichen Standes Urteile* an Schultheiß und Rat von Zürich vorzulegen, wendet sich Zesen an Johann Heinrich Ott (unten, D).

*

Die beiden Büchlein erschienen im Verlag Kristof Kunrads zu Amsterdam, der schon 1657 Zesens *Frauenzimmers Buß- Beicht und Beht-Büchlein* verlegt hatte und noch vier weitere Bücher von ihm verlegen sollte. Am 25. XI. 1645 heiratet in Amsterdam *Christoffel Coenradus van Vrijberch tot Meijssen, lettersetter, out 30 jaer.* Im April 1665 erscheint er als *boeckdrucker* und wird in die *Boekverkoopers-Gilde* aufgenommen[7]. Bei

[7] M. M. Kleerkooper und W. P. van Stockum, *De Boekhandel tot Amsterdam in de 17de eeuw*, Amsterdam 1914, S. 156ff.

ihm erschien 1660 Jeremias Felbingers[8] deutsche Übersetzung des Neuen Testaments, die später als sozinianisch verboten wurde. Auch andere Bücher aus seinem Verlag scheinen sektiererischen Charakters gewesen zu sein.

Aus Zesens Brief an Ott über *Des Geistlichen Standes Urteile* geht nun hervor, daß hinter Kunrad als Verleger des Buches der Täufer Hans Vlaming (bzw. Vlamingh) steht; tatsächlich liegt ein Brief Vlaminghs an Ott vor, worin er die Sendung der für die Zürcher Ratsherren bestimmten Exemplare ankündigt (unten, E). Aus dem Eingang des Briefes ist zu entnehmen, daß Vlamingh schon seit einiger Zeit mit Ott im Briefwechsel steht. In Otts *Annales Anabaptistici* wird er mehrfach erwähnt; 1658, wird dort berichtet, schreibt *Hans Flamming Mennonita Mercator Ambsterodamensis, vir caeteroquin probus et integer* über die täuferischen Unruhen zu Zürich an einen „Zürcher Freund", der ihm ausführlich antwortet. Weitere Korrespondenz Vlaminghs mit dem Zürcher wird in den folgenden Jahren, 1658, 1659 und 1660, verzeichnet. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, daß der *amicus Tigurinus*, mit dem er korrespondiert, Johann Heinrich Ott selber war. Gestützt wird diese Annahme durch den Umstand, daß Johann Rudolf Ott, der (um fünfundzwanzig Jahre jüngere) Stiefbruder Johann Heinrich Otts, 1663 in einem Briefe aus der reformierten Akademie zu Burgsteinfurt *Johannis Flämming Amstelodamensis tibi haud ignoti* Erwähnung macht und im folgenden Jahre seinen Bruder um einen Empfehlungsbrief an *tibi notissimum D. Johannem Flemming* bittet, der ihm in Amsterdam von Nutzen sein könnte. H. Vlamingh erscheint 1663 und folgende Jahre als *diaken* einer täuferischen Gemeinde zu Amsterdam[9]. Als Buchverleger wird er nur in der unten abgedruckten Korrespondenz bezeugt; Kleerkooper und van Stockum in ihrem grundlegenden archivalischen Werk über den Buchhandel in Amsterdam im 17. Jahrhundert erwähnen ihn nicht. Wahrscheinlich war er kein Verleger in unserem heutigen Sinn, sondern in diesem besonderen Fall der wohlhabende Handelsmann, der die Publikation des Buches aus Pietät finanziert hatte. Aus der Nachschrift zu Zesens Brief geht hervor, daß Vlamingh auch sonst Beziehungen zu Zesen hatte. Zesen plädiert besonders für die Mennoniten, nicht nur in seinem Brief an Ott, sondern vor allem gegen den Schluß von *Des Weltlichen Standes Handlungen und Urteile.*

Hier werden wieder persönliche Beziehungen sichtbar, die für die Untersuchung der religiösen Haltung Zesens von Bedeutung werden können. In seinem zweiten Brief (unten, G) an Ott mutet die Art, in der er von *den sogenanten der Augspurgischen Glaubensbekäntnüs zugetahnen* spricht, für den Sohn eines lutherischen Pfarrers etwas eigenartig an. (Es sei denn, daß man sie als höfliche Zurückhaltung dem reformierten Geistlichen Ott gegenüber erklären will.) In dieser Hinsicht gibt seine lange Verbindung mit dem offenbar sektiererisch geneigten Drucker Kunrad, dem mennonitischen Kaufmann Vlamingh, und nicht zuletzt mit Comenius, Anlaß zur Vermutung, er habe selbst sektiererische Neigungen gehegt. Die apokalyptische Deutung der Jahreszahl 1666 (unten, D)[10] scheint auch in diese Richtung zu weisen. Gerade in diesen Jahren erlebte auch Anna Maria van Schurman, die, wie Scholte wahrscheinlich gemacht hat, früher auf Zesens religiöse Lyrik entscheidenden Einfluß ausübte, eine religiöse Wand-

[8] Zu Felbinger siehe R. Wallace, *Antitrinitarian Biography*, London 1850, III, S. 273ff.

[9] *Doopschgezinde Bijdragen*, Jg. III, 1863, S. 32ff.

[10] *Apoc.* XIII, 18, wonach *666* die Zahl des Tieres ist, das von protestantischer Seite vielfach als Symbol der katholischen Kirche gedeutet wurde; vgl. Francis Potter, *An Interpretation of the Number 666*, Oxford 1642. Interesse für die Gedankengänge Potters ist jedoch an sich kein Zeichen sektiererischer Neigungen. Der Verfasser war orthodoxer Anglikaner, und Samuel Pepys erwähnt das Buch mehrmals mit Anerkennung; er las es in dem für England schicksalhaften Jahr 1666; vgl. sein *Diary*, 19.2.66, 4.11.66, 10.11.66. Es soll auch ins Lateinische, Französische und Holländische übersetzt worden sein.

lung, die sie schließlich in die Gemeinde der Labadisten führte[11]. So weit ist Zesen nicht gegangen. Immerhin wurden in orthodoxen Kreisen seine Schriften über den Gewissenszwang schlecht aufgenommen, wie aus dem Briefe des Raumerus (unten, F) zu ersehen ist.

*

J. H. Otts Hauptwerk als Theologe und Kirchenhistoriker war zweifellos sein *Examen Perpetuum* der Annalen des Cardinals Baronius. Schon im April 1666 war die Arbeit daran so weit gediehen, daß er Freunden in Zürich, worunter John Dury, Stichproben zur Einsicht geben konnte[12]. Ein großer Teil seiner vorliegenden Korrespondenz befaßt sich mit der Veröffentlichung dieses großangelegten Werkes. Ein Brief, offenbar ein Rundschreiben an gelehrte Freunde, liegt im undatierten Konzept vor [Bl. 531], worin er berichtet, er habe die vier ersten Jahrhunderte fertig, was einen vierfingerdicken gedruckten Folianten ausmachen würde. Um etwaige Verleger günstig zu stimmen, holt er Gutachten von namhaften Theologen über Zweck und Anlage seiner Unternehmung ein. Alle sind sehr günstig, und es wird vielfach der Gedanke ausgesprochen, daß eine Kritik des Baronius die unentbehrliche Grundlage zur Bekämpfung des Katholizismus auf kirchenhistorischem Gebiet bereiten würde[13]. Das war offenbar Otts Absicht. *Ea igitur spe*, schreibt er, *ego et mecum amici non postremi, quos inter Heideggerus*[14], *vivimus, fore ut divina gratia et benedictione haec quoque scripta aliquid ad ruinam bestiae sint factura et collatura*[15]. Im Juni 1669 wendet er sich also an Comenius, mit der Bitte, dieser möchte ihm in Amsterdam einen Verleger suchen. Auch sollen dort handschriftliche Notizen zu Baronius vom hugenottischen Theologen David Blondel vorliegen, die in Amsterdam gedruckt werden sollen, was er als günstige Unterstützung seiner eigenen Arbeit beim Publikum auffaßt. Er habe schon kirchenhistorische Aufzeichnungen eines Niederländers im Manuskript gesehen, die ganz anders als seine Arbeit angelegt seien. Comenius sei nach Dury und dem großen hugenottischen Theologen Jean Daillé d. Ä. der dritte, dem Ott seine ganze Absicht eröffnet habe. In einer Nachschrift fügt er hinzu:

Mense octobris 1658 scripsi illustrissimo D. Philippo Zesio, et simul M. S. meum de Lingua Celtico, Gallico, Francico-Germanica non abs illo modo, sed et à R. T. censenda et judicanda misi; verùm nescio quo fato illud sic ad me remissum fuerit, ut oculorum tuorum conspectum numquam subierit. Id instigantibus non modò claris Germanis, sed eximiis etiam Gallis, quos inter Parisini quoque, bono cum Deo lucem propediem videbit, ita tamen ut ansam doctioribus fortè praebeam plura investigandi. Illum ergo tractatum brevi bono cum Deo habebitis.

Durch diesen unangenehmen Zwischenfall mit dem Manuskript der *Francogallia* gewarnt, wendet er sich jetzt also an Comenius direkt, und die Antwort bleibt nicht aus[16]. Comenius habe die vornehmsten Drucker und Verleger Amsterdams persönlich aufgesucht, Blaeu, Elzevir, Jansson van Waesberghe, aber umsonst. Alle scheuten vor dem Risiko eines so großen Werkes zurück: außerdem habe Elzevir vor, die Notizen

[11] Diese Wandlung beschreibt sie in ihrer Selbstbiographie *Eucleria*, Altona 1673.

[12] Zwei Briefe in dieser Angelegenheit von Dury, Bll. 497 und 503 der Handschrift, werden *Slavonic and East European Review* a. a. O. mitgeteilt.

[13] Zum Beispiel von Johannes Valckenier, 6. XII. 68 (Bl. 544); Caspar Wyss, 4. VII. 66 (Bl. 583); Johann Heinrich Rahn, 6. I. 67 (Bl. 509).

[14] Zu Johann Heinrich Heidegger vgl. unten Anm. 25.

[15] J. H. Ott an J. A. Comenius, Zürich 9. VI. 69, Konzept (Bl. 647); mitgeteilt *Slavonic and East European Review* a. a. O., wo Otts Beziehungen zu Comenius ausführlicher erörtert werden.

[16] J. A. Comenius an J. H. Ott, Amsterdam 11. 21. VII. 69 (Bl. 655); mitgeteilt *Slavonic and East European Review* a. a. O.

Blondels herauszugeben, sobald einer gefunden werden könne, der die kleine und schwer leserliche Schrift des verstorbenen Gelehrten entziffern könnte.

Im folgenden Jahr (offenbar im April) erschien endlich die *Francogallia*, und Ott muß Zesen ein Exemplar geschickt haben. Trotz des entmutigenden Berichtes von Comenius über die Amsterdamer Verleger (oder gerade deswegen) wird er nicht versäumt haben, auch Zesen um seine Hilfe in dieser Angelegenheit zu bitten; von seinen engen Beziehungen zur Verlegerwelt wäre sicher mehr zu erhoffen als vom berühmten aber immerhin hochbetagten böhmischen Gelehrten, der sich immer mehr von der Welt zurückzog. Zesen antwortet (unten, G) mit einer Einladung zur Mitgliedschaft der Lilienzunft und ausführlichen Mitteilungen über sich selbst. Allerdings hatte er mit Elzevir über Otts Anliegen gesprochen, kann aber kaum etwas berichten, was Ott nicht ohnehin schon wußte.

*

Sehen wir vom persönlichen Anliegen Otts ab, so ist dieser lange Brief Zesens sehr aufschlußreich. Hier sieht man wieder, wie sehr ihm der Toleranzgedanke am Herzen liegt, und seine Freude (allerdings nicht ohne Beimischung von Eitelkeit) über die praktische Auswirkung seines Buches hat doch etwas Ansprechendes. Im allgemeinen darf man diesen flottgeschriebenen Brief für sich reden lassen, ohne über die daktylischen Verse, die bestimmt nicht zu Zesens besten gehören, viele Worte zu verlieren. Die wichtigen Mitteilungen über seine literarische Wirksamkeit bedürfen kaum eines Kommentars. Der *Schatz der Gesundheit* nach Johan van Beverwijck und Jacob Cats erschien (wie Gabler und Bährenstädt berichten) 1671 in Amsterdam; kein Exemplar ist uns erhalten, so daß die Angabe, daß es bei Blaeu verlegt wurde, neu sein dürfte. Die *Beschreibung von Africa* nach O. Dapper erschien Amsterdam 1670 bei Jacob van Meurs, *Assenat* im gleichen Jahre ebendort bei Kristian von Hagen. Die *über 100 Lieder*, die in Deutschland erscheinen sollten, sind wohl im *Dichterischen Rosen- und Liljentahl* enthalten, das 1670 in Hamburg bei Georg Rebenlein erschien und 115 Lieder (mit Musik) umfaßt. Von einer zweiten erweiterten Auflage des *Coelum Astronomico-Poeticum sive Mythologicum Stellarum fixarum . . . succincta descriptio* (zuerst erscheinen 1662 bei Blaeu) weiß Goedeke nichts. Auch die persönlichen Beziehungen zu Bochart und Vossius, die hier angedeutet werden, sind von Interesse.

*

Den angebotenen Ehrensitz in der Lilienzunft hat Ott offenbar gezögert anzunehmen, trotz Zuredens von Bakofen, denn noch 1671 wünscht dieser von neuem, Ott möchte doch Mitglied der Gesellschaft werden (unten, J).

*

1667 oder 1668 war Zesen vom Kaiser in den Pfalzgrafenstand[17] erhoben worden, was ihn befugte, Dichterkrönungen vorzunehmen. Am ersten Tag des Ostermonats 1669 krönte er Johann Ulrich Bakofen, bzw. Bachofen, *der H. Schrift Gewürdigter und Hoch-Gräfl. Solms-Greifenstein und Wiedtischer Herrschaft Hofmeister*, zum Dichter[18]. Von ihm stammen die zwei unten abgedruckten Briefe H und J, die gewisse Seitenlichter auf Zesen werfen. Auch ihm hat Zesen über den Fortschritt seines *Stam- und Wortbuches* Mitteilung gemacht. Zweifellos hätte uns dieses Werk manchen Aufschluß über Zesens Sprachgebrauch geboten; aus den hier veröffentlichten Briefen von

[17] Scholte a. a. O., S. 132.

[18] Zu Bachofen vgl. Jakob Baechtold, *Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz*, Frauenfeld 1887, Anmerkungen S. 143; auch Leu, *Schweitzerisches Lexicon*, sv. Bachofen.

ihm wie von Bakofen geht aber klar hervor, daß Zesen kein Schottel war, und daß sein Werk der Erforschung der deutschen Sprache nicht besonders dienlich gewesen wäre. Wahrscheinlich wäre es als sprachwissenschaftliche Leistung weit hinter Otts bescheidenerer *Francogallia* geblieben, trotz der kuriösen Gelehrsamkeit, die es ohne Zweifel geziert hätte (wovon das Etymologisieren mit Otts Namen und der Passus von der angeblichen Verwandtschaft des Deutschen mit dem Phönizischen anschauliche Beispiele bieten).

*

Von einigen wenigen, für unser Problem unwichtigen Schriftstücken abgesehen, reicht die in diesem Band erhaltene Korrespondenz nicht über das Jahr 1672 hinaus. Wir sind also nicht imstande, die Beziehungen Johann Heinrich Otts zu Zesen nach seiner Aufnahme in die Lilienzunft weiter zu verfolgen. Gerne hätten wir z. B. Zesens Ansicht über Otts 'Ονοματολογία gehört. Dieses Werk, eine fleißige Kompilation aus antiken und mittelalterlichen Historikern, zeigt jedoch wenig Ursprünglichkeit auf dem Gebiet der Etymologie, während *Francogallia* heute noch unleugbares Interesse besitzt und von der Geschichte der Germanistik mehr Beachtung verdient, als es bisher gefunden hat.

*

Es folgen die Briefe. Steilschrift zwischen eckigen Klammern bedeutet, daß der eingeklammerte Passus in der Handschrift durchstrichen ist; Kursivtext in eckigen Klammern mit Fragezeichen bezeichnet schwer lesbare Stellen; typographische Hervorhebungen einzelner Worte innerhalb der Brieftexte (sei es durch Antiqua gegenüber sonst verwendeter Fraktur oder durch Buchschrift gegenüber sonst herrschender Kursive) werden durch Sperrung bezeichnet.

Der immer bereiten Hilfe meiner Kollegen Professor W. S. Maguinness und Dr. Werner Schwarz, die mir viele dunkle Stellen, vor allem in den sehr schwer lesbaren Konzepten Otts, erklärt und entziffert haben, verdanken die folgenden Texte sehr viel; es sei mir vergönnt, ihnen an dieser Stelle meinen herzlichen Dank zum Ausdruck zu bringen.

*

A.

[Ott Papers, Letters, fo. 431ff.]

Zürich, 28. 10. 1658. Johann Heinrich Ott an Philip von Zesen. Konzept.

Nobilissime celeberrime Vir

Non tam eximia politaque scripta tua, quàm varium et frequens Ornatissimi D. Rod. Pestalozii[19] *praeconium amorem Exc. T. sic mihi excitarunt et accenderunt ut oblata praesenti hac occasione ad eandem confugere haud sim veritus. Paravi mihi jam ab aliquo tempore, haec quae vides, folia, quae amicorum suasu et consilio Tuo ut et Clar. D. Comenii acerrimo atque aequissimo judicio transmitto, censurae subjicio, literas desidero et si omnino tanto illo honore dignaremini, quibusdam subjuncta auctoritate vestra, insigniri maximé expeto. Totam foliorum meorum rationem Celeberrimo D. Comenio exposui, unde Exc. T. plenius erudietur. Generalis tractatio, sectionibus distincta, ut et Gallicae linguae collatio, maxime mihi curae nunc sunt. Reliqua licet levi opera, inconsulto tamen addita non fuerant, quae si exornarentur et augerentur, majus sine dubio pondus haberent. Facilé pro sagacitate Tua subodorare, quò omnia tendant. Neque perfecti quicquam promitto, verùm aliis fusius agendi occasionem praebeo. Nimirum eos Gallos ferre nunquam potui,*

[19] Rudolf Pestalozzi erscheint, abgesehen von der Notiz unten Beilage B, nirgends wieder in Otts Briefwechsel; über ihn habe ich nichts ermitteln können.

qui Germaniae nil se debere autumant, quique neglecta lingua nostra, aliunde omnia accersunt. qui denique ex ipsis Germanis, proh pudor! summam suam inscitiam produnt. Sentio modò collata operą hoc loco opus esse, atque utinam tandem perfectum quid alii meditarentur! Fateor me in secunda parte non omnia et singula enodasse, sed aliis potius argumentum vel decisionem reliquisse: id quod simul tam fructum suum haberet. Quod si itaque luce non indigna Exc. T. ut et Clar. D. Comenio videbuntur, si non omnia tamen quaedam contra mihi praestate ut cum typographo quopiam meo loco agatis, ut ea in octavo correcte omnia edat et imprimat idque eo diligentius, quia absente auctore vitiosius plerumque fit (ipsas autem chartas eas cum aliquo exemplarium numero remittat). Per D. Pestalozium autem tribulem saltem de voluntate vestra, vel de successu operis erudiri vehementer cuperem, quò si felicem sensero. [dedicatimentam?] forté non contemnendam maturé submittere queam. Sin vero praeter spem meam in ipso partu foetum supprimendum luceque privandum existimetis, quaeso humanitates vestras, rogoque, ut tuto et maturé Dis. Hattaueriis[20] *restituantur. ne carere penitus labore meo debeam. Diligenter autem injunxi, ut is meo nomine sumtus impendat. ne aliis oneri sim. Condona quaeso Exc. Vir, candori meo, insignis profecto humanitas T. ardens promovendi haec et alia studia benemerendi desiderium faciunt. ut licentius tecum agam. Optarim profecto, ut in alphabeti omnium quidem linguarum cumprimis autem Celtico-Germanicarum figuris edendis, et breviter enodandis aliquis laboraret. Habet quidem nonnulla Clar. Schotelius*[21]*, habent et alii, non tamen perfecta sunt illa. quod si quem nossem. haud difficulter quaedam suppeditarem et forte nonnulla non contemnenda commonstrarem. Maximé vero in illustri emporio vestro rariora conquaerere commodum foret. Accipies à me in maximum adfectus testimonium oratiunculam meam Janseniticam cui si grata sit. lubens alia superaddam. Verum nunc pluribus Exc. T. facessere negotiis desino. meque affectui et studiis tuis totum comnendo. Vale Celeberrime Vir.*

Nobil. Excellentiae T.

stud. *Tiguri 28. Oct. 1658*

Jo. H. O.

An mein Herrn

Herren filipp von Zesen. fürstlichen verwaltern etc. in Amstbst. [sic!] *auff der prinzen Kracht bei dem* [*Streup?*] *zubefragen.*

B.

[Ott Papers, Letters, fo. 429]

quae d. 28. oct. 1658 Ambst. misi

Prae[fatio]*libatio generalis linguarum.*	*1 fol.*
Collatio linguae Gallo Fr. cum Ger.	*fol. 7*
tractatio linguae Gallicae	*fol. 15*
Keronis Lexicon s. Glossar.	*fol. 14*
Boxhornii Lex.	*f. 1*
de lingua Lat. et Gall. corrupta.	*f. 1*
de lingua alam. Francica.	*f. 1.*
Termini [Lat.] *Ger.*	*f. 1*

[20] Die Hattavier waren offenbar Kaufleute, vielleicht Mennoniten, in Amsterdam. Isaac Hattaverius vermittelt am 3. III. 1645 eine Spende von 100 Reichstaler von den Amsterdamer Mennoniten an die Zürcher Wiedertäufer; Ott, *Annales Anabaptistici*, S. 303. Auszüge aus seinem Briefwechsel mit einem Zürcher Freund (wohl J. H. Ott selber) ebda., auch S. 327 ff. (aus dem Jahre 1657). In Otts Brief vom 28. X. 1658 an Comenius wird seine Adresse mitgeteilt: *an het* [sic!] *Kalverstraet, in de waepen van Zürch.*

[21] Schottels *Deutsche Sprachkunst* erschien 1641, die *Einleitung* 1643, die *Ausführliche Arbeit von der Teutschen HaubtSprache* jedoch erst 1663.

addita orat. Jans.[22] *Domino Zesio.*

item dz Daphnislied Domino Joh. Bapt. Pestaluzio[23]*, pro D. Rod. Pest.* [Cus?] *fr. Conv. Ambst.*

C.

[Ott Papers, Letters, fo. 429]

Auszug: Zürich, 28. 10. 1658. Johann Heinrich Ott an Johann Amos Comenius. Konzept.

Vererer equidem vehementer ignotus ego et homo perobscurus molestum esse in tot occupationibus tuis [. . .] *ni maximé etiam mandatum, quod abiturus D. Redingerus*[24] *Rev. Tua accepit, hoc me tentare jussisset. Mitto ergo ad Rev. Tuam, ut et ad Nob. D. Zesium folia mea, ea arbitrio atque censurae vestrae subjicio.* [. . .] *Non singula folia equidem momenti egomet facio. Inde à Keronis glossario nuper modo levi opera à me exornata, quae proinde vel addi caeteris, vel omitti possunt, pro arbitrio vestro: praelibationem, generalem et specialem, tum etiam Gallicae Linguae collationem, imprimis hac vice, respicio. Quae si itaque insulsa penitus atque supprimenda non videbuntur R. T. quaeso vehementerque oro, ut interposita fide, auctoritateque Tua quâ plurimum apud typographos vales, meo nomine cum quopiam una cum Nob. D. Zesio agas, ea tamen seria commonitione facta, ut correcté omnia edantur, nec me his chartis meis privet, sed tandem bona fide, additis certis exemplaribus, remittat. Aegré quidpe, quia nihil ex his reservavi, iis privarer. Optarim sane, ut singula Gallicana rubramento notassem, quod ita charactere diverso excudi potuissent. Facile tamen lector discernet. Quò Keronis lexicon, caeteriquè appendices tendant, facilé per sagacitatem judicabis. Ita jam per aliquot annos in linguarum etymologia et collatione versatus sum, ut iustam chartarum copiam adimpleverim. Rectissimé autem locorum communium methodo, uti de coelo, inferno etc. fieri haec putavi, minimé vero in studio isthoc Linguam Germanicam praetereundam existimavi: atque hinc sane, imprimis ex Abbatis Marolli oblata occasione enata sunt folia isthaec.* [. . .] *Quod si forte plura insuper desiderabis, ex collatione mearum, quas ad Nob. D. Zesium direxi forsan satisfiet.* [. . .]

D.

[Ott Papers, Letters, fo. 677]

Amsterdam, 22. 2. 1666. Philip von Zesen an Johann Heinrich Ott.

Ao!

Mein Herr, sehr währter lieber Freund und Gönner,

Desselben mir überaus angepriesene leutseeligkeit, die ich auch zum teil selbsten albereit in der taht erfahren, veranlasset mich, dass ich Ihn mit einer kleinen mühwaltung belästigen darf. Ich habe unlängst ein Büchlein, darinnen ich die Urteile der fürnehmsten Kirchenlehrer der Kristenheit wider den Gewissens- und Glaubenszwang zusammen getragen, unter die Drukpresse gegeben; damit es, in diesen so überaus sorglichen Zeiten, der Welt, als ein offentlicher Gewissensspiegel, möchte dargestellet werden, und also, wo es immer müglich, vielen bedrängten Hertzen einige ruhe verschaffen: auch habe ich selbiges den Beherschern der Stadt und des Stahts der Züricher, als eine geheiligte gabe, auf zu tragen vor guht befunden: wie ichs den hiermit in der taht zu erfüllen gesonnen. Weil ich

[22] Otts *Oratio de causa Iansenitica*, Zürich 1653.

[23] Zu Johann Baptist Pestalozzi, der auch nur hier erscheint, habe ich ebenfalls nichts ermitteln können. Auch das *Daphnislied* habe ich nicht identifizieren können.

[24] Johann Jakob Redinger (1619–1688), Schulmann, Sprachforscher, Schwärmer und Anhänger von Comenius und Drabik. Zu ihm vgl. *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz* V, S. 556, und J. Kvačala, *Korrespondence Komenského* I, Prag 1898, S. 288ff.

nun zur einhändigung gemelter gabe niemand geschickter erkennen, als meinen Hochgeehrten Herrn; so geschiehet hiermit an Denselben mein dienstfreundliches bitten, mir disfals mit keiner abschlägigen antwort zu begegnen; sondern solche gabe, mit erheischter ehrerbietigkeit, der Züricher Höchstansehnlichen Rahtsversamlung ein zu reichen, wan, und wie es Derselbe selbsten rahtsam befindet. Ich erwiedere solche mühwaltung bei allen fürfallenden begebenheiten; da ich eben so geschikt möchte erfunden werden meinem Herrn zu wilfahren, als ich erbötig bin meinen besten fleis an zu wenden, wo es Ihm belieben wird mir zu befehlen. Gemeltes Büchlein erkennet vor seinen Verleger den frommen man, Herrn Hans Vlamingen; der sich in seine guhte gunst befielet, und bittet, dass doch mein Herr bei dieser gelegenheit ein guhtes wort bei hochgemelter Hochachtbahren Rahtsversamlung vor seine Glaubensgenossen, die armen Mennisten, ein zu legen geruhen wolle; damit ihnen ein wenig mehr gewissens- und glaubens-freiheit in Ihrem Staht möchte vergonnet werden. Wan den guhten Man mein Herr dieser bitte gewähret; so versichere ich Ihn, dass er sotahnig nicht allein ihm, und seinen Mitbrüdern, den einfältigen waffenlosen Mennisten, sondern auch Gotte selbsten, unserem Freimacher, einen wohlgefälligen dienst leisten, ja Ihm dadurch selbsten eine staffel zum himmel erbauen werde. Zu gewündschter zeit tritt dieses Büchlein, nach meinem wenigen urteile, herfür: nähmlich zu einer solchen zeit, da der Pabst, mit seinem anhange, wider die Gewissens- und Glaubens-freiheit aufs neue und heftigste zu wühten beginnet: da der Röhmische Keiser wie eben itzund dem Herrn Komenius aus Oesterreich berichtet wird, einen öffentlichen Befehlbrief ausgehen lassen, mit dem inhalte; dass alle eingesässene in Böhmen und Mähren, weil viele sich vor Römische Kristen ausgeben, und gleichwohl im Hertzen anders gleubeten, solten untersucht werden; welche nun vor guhte Röhmische Kristen befunden würden, dieselben solte man alle mit einander, die gemeinen leute vor der stirne, die fürnehmen aber auf der hand, mit dem zeichen des Kreutzes brandmärken; damit sie von den andern, den Ketzern, von iederman möchten erkant werden. Ach wie wahrhaftig wird hierdurch die Heilige Offenbahrung erfüllet! wie ein gewisses zeichen ist dieses, dass die drei 666 dem Tiere, samt seinem Profeten, den untergang dreuen! davon schon vor etlichen 100 jahren viel fromme Hertzen geweissaget. Aber ich schliesse hiermit, nicht mein hertz, das meinem Herrn allezeit offen stehet, sondern diesen hiesigen brief; mit bitte meiner wenigkeit überal, sonderlich aber bei höchstgemelter hochansehnlichen Rahtversamlung, im besten zu gedenken; wovor ich verbleibe, solange ich ahteme, doch auch mit Desselben günstiger zulassung,

Mein herr,

Desselben

Dienstwilligster
Filip von Zesen, Fürstl.
Anhaltischer Raht etc.

Amsterdam, mit flüchtiger feder, den 22 Hornungs, im 1666 jahre.

Nachschrift.

Die gemelten Bücher, welche einem Hochachtbaren Rahte der löblichen Stadt Zürich sollen eingereicht werden, wird mein Herr, nebenst noch etlichen andern, davon er sein Teil selbsten auslesen kan, in Kurtzen zu empfangen haben. Auch bitte ich sehr freundlich, dem Herrn Heidekker, dessen ansprache ich alhier zu Amsterdam bei obgemeltem H. Hans Vlamingen genossen, meine dienste unbeschweert zu vermelden. Gott befohlen!

An Meinen Herrn,
Meinen Herrn Johan Heinrich Otten, der hochberühmten Hohen Schule zu Zürich treufleissigen Mitbeamten etc. etc. etc.
Zürich.

E.

[Ott Papers, Letters, fo. 687]
Amsterdam, 20. 4. 1666. Hans Vlamingh an Johann Heinrich Ott.
[*Ady*] *20 April 1666 Amst.*

Myn Heer

Door mangel van stoffe, en hebbe ick in lange aen UL niet geschreven de oorsake deses is. alsoo de Heer Phlips van Zesen (naer dat veel boecken van hem int licht gegeven zijn) belieft heeft de groote moeyten te nemen, om uyt veel voortreffelicke poleticque en Ecclesiastique personen by een te vergaderen, haerlieder oordeel over de vryheyt vande Conscienti, en hoe uytnemenden loff zy daer van geven, so heeft gedachten Heer goet vonden 't selve te verdelen in 2 boexkens in octavo, en het geestelicke of kerckelicke aen Hare Exellentien tot Zurich, en het poleticque aen die van Bern te dediceren [oordelende] *doch beyde in eenen bant samengebonden, konnen beyde Standen als oock alle andren, haer van de gehele Materi dienen.*

Gemelten Heer heeft geoordeelt, dattet nu den rechten tyt en Euwe was, om sulcke materi int licht te geven, aengesien dat het pausdom daer op uyt is, om niet alleen alle protestanten in piemont en alhier maer oock uyt gants Bohemen Oostenrijck en Ongeren uyt te roeyen. welcke 3 laatste Lantschappen het best kan dienen, om dattet Hooghduyts is. en oversulx wast van node, dat d'een off d'ander liefhebber vander Consientien vryheyt t'selve int Frans translateerde, op dat de gants swaer gedruckte gereformeerden in piemont, de nuttichеyt daer van mochten genieten. En alsoo ick oordeelden dat dit boeck seer dienstlich voor alle protestanten was, soo en heb niet willen in gebreecke blyven de druckosten daer toe te verleggen in hoope zijnde, dattet veel roomsche overheden tot naerbedencken brengen zal. om de protstanten niet meer soo veel te beswaren, en also het opgemelte Exellentien opgedragen is, soo hebbe door Heer Hans Georg Ochs tot Bazel een packien van 30 exemplaren aen UL doen Consigneren met vriendelick versoeck, dat UL 25 daervan. aen den Kleynen raet 25 Raatsheren yder een belieft te behandigen, Een voor UL self te behouden En een aen den Heer Anthist Ulrich een aenden Heer Professer Hottingerius, en een aen den Heer Professer Heideckker, en het leste aen den Heer Stathouder Hiertzel[25] *te overhandigen. met seer vriendelick versoeck, dat het van UL en d'ander Heeren soo danckelick mach aengenomen worden, als het uyt goeder meyningh geschiet.*

Waer van wy t'zijnder tyt, een paer regels in antwort verwachten En desen hier by affcortende, bevele UL Godt, en het Rycke Woort zijnder genade. twelck machtich is ons op te bouwen, en tesamen deel te geven met alle geheylighde. En zijt alsoo van Herten gegroeten

Myn Heer UL verplichte en d W Dr
Hans Vlamingh

Nota alsoo den Heer Stadthouder Hierzel een Exemplaer bekomen int getal des cleynen Raets bekomen, soo konde UE ook wel eenigh ander goet vriend (UE best bevolen) overhandigen.

Hooggeleerde en Seer vermaerde Heer
myn Heer Johan Henrich Ot
Professoor der H. Theologie tot
Zürich.

[25] Johann Jakob Ulrich (1602–1668), Antistes der Zürcher Kirche 1649, *Hist.-Biogr. Lexikon der Schweiz* VII, S. 118–119, auch *Allgemeine deutsche Biographie*; Johann Heinrich Hottinger (1620–1667), Studienkamerad J. H. Otts in Groningen, Theologe und Orientalist in Zürich und Heidelberg, *Hist.-Biogr. Lexikon der Schweiz* IV, S. 206–207, auch *ADB*; Johann Heinrich Heidegger (1633–1698), Theologe und Professor in Burgsteinfurt und Zürich, *Hist.-Biogr. Lexikon der Schweiz* IV, S. 115, auch *ADB*; Salomon Hirzel-Werdmüller (1605–1664), Statthalter von Zürich 1644, *Hist.-Biogr. Lexikon der Schweiz* IV, S. 232.

F.

[Ott Papers, Letters, fo. 527]

Auszug: Dessau, 7. 1. 1669. Ephraim Jonathan Raumerus[26] an Johann Heinrich Ott.

[. . .] *Philippus Cesius, cui faves, à multis mensibus jam in Belgio degit, ex poetâ praefectus, ex oratore oeconomus, à me quidem per integrum biennium non visus. Decessit nuper è vivis Pater illius, vir aetate vegrandis, paganae pastor Ecclesiae in vicinià. Caeterum de officiis pro libello, quem Illustrissimo Senatui vestro inscripsit, conciliandis non est cur nimiopere labores: Quid enim? an illis gratias debemus, qui non omninò rectè, ut par est, de nobis sentiant? Praestitisset in eo genere Cesium aliqui plus nimis sapientem cohibuisse monentem calamum. Sed haec aliò pertinent.* [. . .]

G.

[Ott Papers, Letters, fo. 679]

Amsterdam, 5. 7. 1670. Philip von Zesen an Johann Heinrich Ott.

Ao!

Mein Herr, Grossgeneugter Freund,

Desselben sehr liebes Brieflein ist mir wohl eingehändiget; aber erst vor drei tagen: und das überschikte Büchlein ohngefähr vor drei wochen[27]*. Dieses gefället mir über die masse wohl: und ich habe viel dinges darinnen gefunden, welches mir zu meinem Stam- und Wort-Buche wohl wird zu statten kommen. Ja es gefället mir so wohl, dass ich urteile, mein Herr habe sich hierdurch allein würdig gemacht, ein Mitgenosse der Hochpreiswürdigen Deutschgesinnten Genossenschaft zu sein. In derselben zweiten Zunft, nähmlich der Liljenzunft, ist Ihm schon vorlängst die erste und Vorsitzerstelle des dritten Zunftsitzes vorbehalten. Der Zunftnahme des Zeugenden ward Ihm gegeben: damit wir auf den Zunahmen Otto gespielet; Welchs so viel ist, als Atta, oder Hatta, oder Haitta, oder, wie wir itzund sprechen, Vater. Hierzu fügten wir zum Zunftzeichen ein Bluhmenfeld von Weissen, Blauen, und gelben Liljen; und dabei diesen Zunftspruch: Auf mancherlei ahrt.* [Hierzu] *Auch sang ich folgendes:*

Dactylici

Wer Früchte gezeuget auf mancherlei ahrt,
Dadurch er den Nahmen des Vaters bewahrt;
Den lobet man billich, dem giebet man ehre,
Damit es die Deutsche Welt überal höre.
Den Zeugenden Lehrer auf mancherlei ahrt
benahmt Ihn der Reifen von Liljen geschaart;
und lasset Ihm mancherlei Lilien reichen:
die sollen Ihm dienen zum bilde, zum zeichen.
Also wird Derselbe gezieret, geehrt,
der lehrende Zeuget und zeugende lehrt. *Der Färtige.*

Was meinen Herrn hiervon dünkt, kan er mich unbeschweert berichten. Die Genossenschaft hat das guhte vertrauen, Er werde sich nicht weigern ihren Orden zu zieren; sonderlich weil sich darinnen schon so viel fürtrefflich gelehrte leute befinden. Wil Er ein Zunftzeichen, oder sonst etwas erinnern, das darf Er ungescheuet tuhn; wiewohl ich meine, dass kein besseres zu seinem Zunahmen könne erfunden werden; weil Otto und der Zeugende gleich viel gesagt seind. Ein Züricher, der Herr Bakofen ist, unter dem nahmen des Süssen,

[26] Ephraim Jonathan Raumer (1646–1676), von J. H. Hottinger nach Zurich eingeladen, ging 1667 nach dessen Tode nach Heidelberg, wurde 1668 Prediger in Dessau, wo er Beziehungen zu Dury unterhielt; von ihm liegen mehrere Briefe an Ott vor. Vgl. J. H. Zedler, *Universallexicon* XXX, S. 1125.

[27] Das Büchlein war offenbar die 1670 in Basel endlich erschienene *Francogallia.*

schon vor einem jahre, da ich ihm zugleich, im nahmen Seiner Keiserl. Maj. den Lorbeerkrantz zugeschikt, einverleibet. Auch gleube ich, dass es Meinem Herrn schon wird bewust sein. Seinem Herrn Bruder habe ich vor Ihn einen Abdruk der Rosenzunft mitgegeben. Ich hoffe mein Herr werde solches bekommen, und daraus unsere Satzungen und gantzes Wesen ersehen haben. Gern möchte ich über die Anstalt Desselben urteil vernehmen. Blondellus in Baronium ist noch nicht unter der presse, ja noch nicht, in das reine geschrieben, drukfärtig. Ein Französischer Prediger alhier hat das Werk in seinen händen. Ich habe mit Herrn Elzevieren davon geredet: aber er zweifelt, ob es so bald das licht sehen werde: auch berichtet er, dass es mehr widerlegungs als anmärkungs-weise geschrieben. Mein gnädigster Fürst, der von Anhalt, hat vor drei jahren an mich geschrieben, ihm etliche guhte Geschichtschreiber in Geistlichen oder Kirchensachen, welche Französisch verfasset, zuzusenden. Da habe ich Seiner Durchl. eben diese Baronischen Jahrbücher in Französischer Sprache zugeschikt; weil mir kein besserer bewust war. Gemelte S. Durchl. wollte sich darinnen ersehen, ob Sie etwas finden könnte, welches zu Ihrem Zwekke, die Gewissensfreiheit im Kuhrfürstentuhme Brandenburg zu erhalten dienete. Straks darnach kahm ich aus Holland bei Hofe selbsten an: da den S.D. in der ersten Zusammensprache, über tafel von gemelter freiheit zu reden begunte. Weil ich nun antwortete, daß ich zwei dergleichen Bücher selbsten geschrieben, so begehrte der Fürst sie von stunden an zu sehen. Des anderen tages ritte ich zu meinem Vater, da ich zween Abdrukke liegen lassen: und schikte einen darvon dem Fürsten zu. Vier tage darnach schrieb er an mich, dass er meine Bücher bekommen und durchgelesen: und wie wohl sie ihm gefallen, solte ich, bei meiner wiederkunft an seinen Hof, in der taht erfahren. Auch lies er mir, durch seinen Kammerdiener, so viel darvor reichen, dass dieser einige Abdruk wohl 100 mahl bezahlet war. Nicht lange darauf nahm Er es mit zum Kuhrfürsten selbsten: da es so viel gewürket, dass die Prediger von den sogenannten Priester-reversen entschlagen warden. Nähmlich man wollte den Predigern auferlegen nichts anders auf den Predigstuhl zu bringen als was man ihnen vorschriebe. Darzu wolten und konten sie sich nicht wol verstehen. Darum gab es einen grossen verdrus: und die meisten waren mit solche[m] zwange gantz nicht zu frieden. Nun ist es Gott lob! gantz stille. Auch hat eben dieser sachen wegen gemelter Fürst den weltbekanten H. Duraeus, wie mir der H. Landshauptman schrieb, berufen: damit er in seinem Fürstentuhme eine bessere ordnung unter den sogenanten der Augspurgischen Glaubensbekäntnüs zugetahnen, und den Reformierten anrichten möchte. Wie dieses dem Herrn Raumer[28]*, der sonst ein harter Gewissenszwinger gewesen, wird gefallen haben, weis ich nicht. Mich verlangt selbst zu wissen, wie es wird abgelauffen sein [.] Gemelten H. Raumers Sohn, wie mich Sein Herr Bruder im vergangenen jahr berichtet, hat, meines Herrn wegen, an mich schreiben sollen. Aber ich habe kein schreiben gesehen, auch ihn selbsten nicht: wiewohl mich sein Herr Vater in meinem Abreisen vertröstete, er solte mir zu Amsterdam ein Buch, das ich ihm zu Dessau geliehen, wieder einhändigen. Es war des H. Comenii Lux è Tenebris, neu mit vielen Kupferstükken in 4° ausgefärtiget. Das konte ich, zu Dessau aus seinen händen nicht wiederbekommen. Der H. Comenius hatte es meinem nunmehr seeligen Vater zugeschikt; aber er hat es nicht lesen können, weil es dêr H. Raumer hatte. Auch ist er darüber gestorben. Was mein obgemeltes Stam- und Wort-buch betrifft: Darüber habe ich schon 24 jahr gearbeitet, wiewohl nur bei müssigen stunden, wann meine anderen geschäfte verrichtet waren. Wolte Gott, dass ich nur ein jahr könte frei sein, so wolte ichs bald in ordnung bringen. Aber ich bin fort und fort mit anderen geschäften so überladen, dass ich des tages kaum mit frieden essen und des nachts mit ruhe schlafen kan. Mein Schatz der Ge-*

[28] Wahrscheinlich Georg Raumer (1610–1691), Superintendent, Hofprediger und Consistorialrat zu Dessau, Vater Ephraim Jonathan Raumers; führte einen ausgedehnten Briefwechsel mit Dury. Vgl. Zedler, *Universallexicon* XXX, S. 1128. Gerade die Beziehungen zum irenischen Dury scheinen dagegen zu sprechen, daß er ein *harter Gewissenszwinger gewesen.*

sund[heit] ist itzund bei dem H. Blauen unter der presse; wie auch anderswo Afriken, und meine Assenat. Ja in Deutschland werden auch über 100 Lieder, alle mit sangweisen, gedrükt. Vom ersten seind schon bei 150 bogen, vom andern auch ohngefähr 100; und vom dritten 27 gedrükt. Das vierde wird verhoffendlich [aber?] aus der Drukkerei sein; weil es schon ein halbes jahr unter der presse gewesen. Hier siehet mein Herr, dass ich nie müssig bin, auch in einem jahre kaum werde sein können: Zumahl weil der H. Blau mein Coelum Astronomico-Poëticum wieder auflegen: und ich es durch und durch vermehren wil, also dass die erste Ausfärtigung nur als ein Auszug vorangegangen. Jedoch wan dieses vorbei ist, wil ich sehen, dass ich mich so vil abmüssige mein Stambuch der Deutschen Sprache zu verfärtigen. Darinnen werde ich, wo es immer müglich sein kan, anweisen, wie ein wort nicht allein in der Hochdeutschen, sondern auch in andern Europischen, ja selbst etlichen Morgenländischen Sprachen, aus dem andern fliesset, und gebildet wird. Da wird man erst die rechte grundbedeutung der wörter erblikken. Ja ich mus bekennen, dass ich viel wörter in unserer Sprache finde, die weder in ihr selbst, noch in andern ümliegenden, als Schwedischen, Dähnischen, Holländischen, Englischen, Französischen, Wälschen u.d. zu finden: aber wohl in der Fönizischen. Sehr viel dergleichen habe ich angemärket: und darzu hat mich die nie genug gepriesene arbeit des H. Bocharts[29] *veranlasset, und die augen eröfnet. Vor etlichen jahren habe ich diesen tapferen man zu Hamburg, als er von der Königin Kristine kahm, selbst gesprochen, und deswegen viel mit ihm gehandelt. Es ist immer schade, dass er die Hochdeutsche sprache nicht verstehet. Dan diese würde ihm zu vielen dingen ein grosses Licht geben. Eben so viel schade war es auch, dass sie der H. Vossius*[30]*, der seelige liebe man, der doch in Hochdeutschland gebohren war, so gar vergessen. Hatte er diese sprache zur gehülfin gehabt, so würde sein buch de Vitiis Sermonis, als auch das Lexicon aus andern augen sehen. Aber ich mus schliessen, wiewohl ich noch sehr viel zu sagen hette, und meinen Herrn der Obacht Gottes befehlen, mich aber in Desselben liebe gunst, der ich bin so lange ich ahteme,*

Meines Hochgeehrten Herrn

Dienstfärtigster

Filip von Zesen

Zu Amsterdam, mit färtig-flüchtiger feder, am 5 tage des Heumohndes 1670[31]

Ich bitte seinen Herrn Bruder, als auch den H. Pestalozzi unbeschweert meinetwegen dienstfreundlich zu grüßen.

Meinem Herrn

Herrn Heinrich Otto
auf der weitberühmten Hohen Schuhle
der Züricher in den Kirchen-
geschichten treueifrigem öffendlichen
Lehrer etc. seinem Hoch-
geehrten Herrn etc.

zu

Zürich

[29] Samuel Bochart (1599–1667), hugenottischer Theologe und Orientalist, war 1632 in Schweden. Seine *nie genug gepriesene Arbeit* ist wohl eher seine *Geographia sacra* (1646) als sein *Hierozoicon* (1663); vgl. E. und E. Haag, *La France protestante*, Paris 1877ff., II. Sp. 649ff.

[30] Gerardus Joannes Vossius (1577–1649), geboren bei Heidelberg von niederländischen Eltern. Er gehört zu den berühmten Männern, deren Namen Zesen gerne im Munde führt, vgl. die oben Anm. 6 zitierte Stelle aus dem Brief Gottfr. Klingers.

[31] Nach den Ausführungen M. H. Jellineks in seiner Ausgabe des *Adriatischen Rosemund* (Braunes *Neudrucke* 160–163), S. XLIVff., Hendrika Haspers' in *Neophilologus* X und Scholtes ebenda, ist anzunehmen, daß auch hier *Heumohnd* für Juli steht.

H.

[Ott Papers, Letters, fo. 676]

Genf, 20. 6. 1670. Johann Ulrich Bachofen an Johann Heinrich Ott.

S. p.

Admodum Reverende, Clarissime atque Doctissime Vir, Fautor honorande:
Infelix sané eo fui tempore, quod cum Illustrissimo meo Tiguri transegi; sed ideo, quòd per negotiorum plaustra coràm Tecum agere non licuerit, cum benevolentiam tuam non solùm insigni tessera, FRANCO-GALLIAM Tuam intelligo, mihi confirmâris; sed Societatis nostrae Nobilissimum Caput, Celeberrimus à Zesen, mihi seriò imperârit, ad Te ut irem, Tibique illius nomine officiosissimam dicerem salutem. Nec hoc satis: sed quoniam ex doctissima FRANCO-GALLIA Tua amorem erga Vernaculam nostram perspexit, et usque adhuc ex literarum commercio rarum judicium tuum expertus est, sedem Tibi, VIR CLARISSIME, in societate nostra assignavit, quam si occupare placeret, totam Tibi devincires Societatem. Merentur honores publicos doctissima scrutinia tua: quid? quòd plura nobis pollicemur ex lucubrationibus, quas cistula Tua adhuc tenet absconditas. Quòdsi honores jam dictos acceptare non dedignatus fueris, poteris proximé, si placuerit, VIR CLARISSIME, id me docere, et faciam officium meum. Caeterum commendo me meaque continuo favori tuo: ad me quod attinet, in Te venerando omnem semper adhibebo operam, utpote qui sum

Clarissimi Nominis Tui
Studiosissimus Cultor
J. U. Bakofius

Genevae, die xx. Junii
1670

PS. Cum venia tua quamplurimùm saluto Amantissimum Dn. Fratrem, Rodolfum.

Admodum Reverendo, Clarissimo atque Doctissimo Viro, Domino Joh. Henrico Ottio, Eloquentiae & Historiarum in illustri Tigurinorum schola Professori dignissimo, Fautori suo aetatem venerando, amando.

Tigurum

J.

[Ott Papers, Letters, fo. 937]

Genf, 3. 1. 1671. Johann Ulrich Bachofen an Johann Heinrich Ott.

Admodum Reverende, Clarissime atque Doctissime VIR. Dne. Cognate perpetim colende, amande: Suavissimas Tuas cum Doctissimo de Nominibus hominum propriis Libello recté accepi, eo autem die, quo in aliquot literis scribendis haud parùm occupatus fueram: quae causa est, cur hodie demum ad Tuas respondere possim. Mallem tamen, ingenué fateor, tacere, quàm inconditâ hac Epistola benevolentiam Tuam, quâ me indignum magis magisque exornas, rudi adumbrare penicillo: imprimis cum intelligam, quàm nihil sim ad ejusmodi beneficia qualicunque officiorum genere compensanda. Nescio certé, VIR optime, quid esse possit in me, quod tantum à Te impetrare valeat favorem. Nonnisi integra fides tua, sincerusque amor est, qui tanta, tamque grata in me conferunt. Librum donasti; sed cum eodem me accepisse jactito multa, quibus mihi non pauci solvuntur nodi. Perge, VIR Celeberrime, tam eximiis sudoribus Tibi Rempublicam literariam devincire. Manent Te justa praemia: manet Te aeterna Nominis fama omni encomio depraedicanda. Eam parabunt Tibi ante caeteros Societatis nostrae membra, quae studium Tuum in adornanda vernacula nostra admirantur et adorant. Utinam locum in Eorundem Collegio occupare haud dedignareris! Instabit semper Nobilissimus Caesius noster: nec existimo, aetatem

atque studia Tua id impedire posse, quin potius tui similes quotidie exoptamus. Soli enim estis, qui conatus nostros quam felicissimé juvare scitis. Ab aliquot mensibus nullas à modo laudato Caesio nostro video: ex aliis doceor, eum peregrinari. Proximé tamen ab Amico nonnullo certiora exspecto. Optime quoque urges Lexicon Lingue Germanicae; idem ipse ego elicere summé studeo. Appono hic, quod in ultimis hac de re ad me rescripsit Celeberrimus Caesius: Was mein Hertzwehrtester Herr, schreibt Er, vom Deütschen Wörter-Buche schreibet, damit bin ich schon über 20 jahr schwanger gegangen: aber es hat, meiner anderen so überhaüften geschäfte wegen, noch nicht gantz zur ausgebuhrt gedeihen können. Gönnete mir aber Got nur ein jahr ruhe, so verhofte ichs wohl zu vollenden. Es wird eigentlich ein Stam- und WortBuch der Hochdeütschen Sprache genennet werden, weil ich darinnen anweise, wie nicht allein in der Hochdeütschen Sprache ein Wort aus den andern, sondern auch alle Eüropäische, ja mehr andere Sprachen eine aus der andern herstammen. Haec ille: ex quibus colligere facile est, quàm hac in parte mihi satisfiat. Expetis, VIR Doctissime ut Nomina, que in Albo nostro, hieroglyphice extant, Tibi explicem. Hac occasione me Tibi satisfacere non posse doleo: aut penitùs amisi, aut in Aula reliqui schedulam, in qua annotata habebam. Dabo tamen operam, ut ea accipias aliunde . . .

[Es folgen Mitteilungen über Neuerscheinungen auf dem Genfer Büchermarkt.]

Sed porrò Tibi molestus esse desino, repetitisque summis pro insigni libello gratiarum actionibus, precor atque ex intimis animi visceribus opto, quàm prosperrima sint Tibi, Tuisque omnibus novi hujus Anni 1671 auspicia. Vale, admodum Reverende Clarissime VIR, nec cessa singulari atque jucundissimo favore tuo complecti eum, qui non esse desinet

Admodum Reverendi

et Celeberrimi Nominis Tui

Studiosissimus Cultor

Joh. Huldricus Bakofius.

Genevae,
die 3. Januarii
1671

PS. Tuâ veniâ officiosissimé resalutamus Clarissimum Dn. Fratrem Tuum.

Admodum Reverendo, Clarissimo atque Doctissimo VIRO, Domino Johanni Henrico Ottio, Historiarum Eloquentiaeque in illustri Tigurinorum Schola Professori meritissimo, Cognato atque Fautori plurimùm honorando, amando.

Tigurum

II. Briefwechsel zwischen Opitz und Weckherlin.

Im Jahre 1624 waren durch die Vermittlung J. W. Zincgrefs einige Gedichte G. R. Weckherlins im Anhang zu Opitzens *Teutschen Poemata* erschienen; Opitz selber war vom Vorgehen Zincgrefs in dieser Angelegenheit nicht allzusehr erbaut, und später distanzierte er sich merklich von diesem oberrheinischen Kreis. Daß er Weckherlin schon damals persönlich gekannt hätte, ist nach allem, was wir jetzt wissen, unwahrscheinlich. Inzwischen war Weckherlin nach England gegangen (er ist schon 1619 in Dover bezeugt) und war somit aus dem literarischen Leben Deutschlands so gut wie verschwunden. Für Opitz stellten seine *Oden und Gesänge* wohl sicherlich ein überwundenes Stadium der deutschen Dichtung dar. Daß die beiden Dichter in späteren Jahren doch miteinander in Kontakt kamen, war aus Weckherlins Gedicht auf Opitz in den *Gaistlichen und Weltlichen Gedichten* von 1641 ersichtlich[1]:

[1] Hermann Fischer, *Georg Rudolf Weckherlins Gedichte*, I, S. 435 (*Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart* CXCIX), Tübingen 1894.

An Herren Martin Opitzen
Fürtrefflichen Teutschen Poeten

Indem mein Ohr, hand, mund schier müd, die schwere plagen
Die diser grosse Krieg mit hunger, schwert, pest, brand,
Und unerhörter wuht auff unser Vatterland
Auß giesset, ohn ablaß zu hören, schreiben, klagen,

Da ward mit wunder mir und mit wohn fürgetragen:
Mein Opitz, deiner lieb und freindschafft wehrtes pfand,
Pfand, welches mir alßbald die feder auß der hand,
Und auß dem mund und gaist die klag und layd geschlagen.

Dan ja dein Orgelstraich, und deiner Harpfen klang
So lieblich das gehör und hertz zugleich berühren,
Dass wer (sinnreich) mit mir erforschet ihren zwang,

Der kan nichts dan dein werck und wehrt zu hertzen führen,
Und sein mund muß dich bald mit einem lobgesang,
Und seine hand dein haupt mit Lorbörzweigen zieren.

Daß es sich hier um das Geschenk eines Buches, und zwar einer Sammlung geistlicher Lieder von Opitz handelte, war von vornherein klar. Goedeke, von der Vorstellung ausgehend, daß die beiden Dichter sich in Opitzens Heidelberger Zeit kennengelernt hatten, vermutete die *Sonntagsepisteln* von 1624. Fischer wies darauf hin, daß die 1637 erschienenen *Psalmen* zeitlich durchaus noch in Betracht kämen[2], was auch inhaltlich durch die Erwähnung von Orgelstreich und Harfenklang (der Davidsharfe) gestützt wird. Die Auffindung von Weckherlins Diarium ermöglichte es mir[3]. Fischers Vermutung als die richtige nachzuweisen. Es sei mir gestattet, die Zeugnisse aus dieser Quelle kurz wiederholend zusammenzustellen.

Tatsächlich gehen die ersten erkennbaren direkten Beziehungen Weckherlins zu Opitz nur ins Jahr 1637 zurück. Am 27. Mai 1637 notiert er im Diarium: *No great matters. I received a letter from Mr. Fludd with an enclosed from one Barthol: Nigrinus from Danzig. With commendation from Martin Opitius.* Am 2. Juni: *I did write the first time to Mr. Bartholomæus Nigrinus, Pfarherrn zu St. Peter und Paul in Dantzig; thanking him for his faire offer of corresponding and assuring him of my readinesse.* Am 20. November desselben Jahres: *I did write a latin letter to Mr Gordon, and a german letter to Herr Nigrinus mit allerhand Newen Zeitungen. Dise schreiben gave I to Mr Gordons nephew going to Dantzig, as he said.* Am 1. Juli 1638 notiert er: *I received letters from Martin Opitz mit seinem Psalmenbuch &c.* und am 5. Juli: *I wrote a letter to Mr Bartholomew Nigrin and another to Mr Martin Opitz to Danzig;* am folgenden Tag wieder: *I put in Mr Gordons hand the pacquet to Mr Nigrin, conteining also my letter to Opitz.* Später wird Opitz im Diarium nicht mehr erwähnt[4].

[2] Karl Goedeke, *Gedichte von Georg Rudolf Weckherlin*, Leipzig 1873, S. 287; H. Fischer, *Georg Rudolf Weckherlins Gedichte*, II, S. 490 (*Bibliothek des Literarischen Vereins* CC), Tübingen 1895.

[3] L. W. Forster, *Georg Rudolf Weckherlin: zur Kenntnis seines Lebens in England* (*Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 2), Basel 1944, S. 84; Beschreibung des Diariums ebda., S. 131 ff.

[4] Diese Angaben nach dem Diarium, zum größten Teil schon von mir, *Georg Rudolf Weckherlin* [usw.], S. 84., mitgeteilt.

Aus diesen Aufzeichnungen geht hervor, daß Opitz offenbar den ersten Schritt getan hat: er ließ grüßen. Was ihn dazu bewogen haben kann, ist nicht ohne weiteres ersichtlich. Literarische Gründe wird er kaum gehabt haben, denn Weckherlins Dichtung stand seit dem Erscheinen der *Teutschen Poemata* wohl kaum mehr zur Diskussion für ihn, und seitdem hatte Weckherlin nichts Neues veröffentlicht. Die Absicht des Nigrinus dagegen dürfte klar sein: er wollte für den englischen Hof Zeitungsbriefe schreiben; *his faire offer of corresponding* ist sicher so zu verstehen. Opitz logierte damals bei ihm, und er wird den erlauchten Namen des Dichters als Empfehlung gebraucht haben; wahrscheinlich versprach sich auch der umsichtige Opitz irgendeinen Vorteil aus dieser Korrespondenz.

Nigrinus[5] gehörte zum Danziger Kreis der Comeniusfreunde und wird wohl durch sie von Weckherlin gehört haben, denn mit den Londoner Comeniusfreunden, besonders mit Theodor Haak und dem Ostpreußen Samuel Hartlib, stand dieser in engem Kontakt. Möglicherweise war es nicht das erste Mal, daß Nigrinus Zeitungsbriefe, direkt oder indirekt, nach England geliefert hatte, denn unter den Akten des Public Record Office befindet sich eine Übersetzung in Weckherlins Hand mit der Aufschrift: *Out of a German Letter written by a Minister of Danzig* unter dem Datum 20 10 November 1635[6]. Der Brief enthält Nachrichten politischer Art, und es ist möglich, daß der „Danziger Pfarrer" Nigrinus war. Jedenfalls versuchte Nigrinus diesmal, durch Fludd den Kontakt mit Weckherlin aufzunehmen.

Fludd ist eine nicht näher bekannte Persönlichkeit. Obwohl er mehrere Male in Weckherlins Diarium erwähnt wird, ist es mir noch nicht gelungen, ihn mit Sicherheit zu identifizieren. Man denkt in erster Linie an ein Mitglied der zahlreichen englischen Kolonie in Danzig, die zumeist aus Kaufleuten bestand. Vielleicht ist er mit dem Kaufmann Charles Flud identisch[7], der 1634–35 in London bezeugt wird; die Familie scheint aus der Grafschaft Kent zu stammen, und Weckherlin kann also durch seine Frau, die ja aus Dover gebürtig war, mit ihm in Berührung gestanden haben.

Der weitere Briefwechsel Weckherlins mit Nigrinus wie mit Opitz wird durch die Vermittlung Francis Gordons besorgt. Dieser war der englische Resident beim polnischen König, der, wie aus einem Schriftstück hervorgeht, in Danzig wohnte und zwar *in der forstatt. bey der S. Peter kirche*[8]. Mit ihm hatte Weckherlin schon von Amts wegen wiederholt zu tun, und daß er die Betreuung dieser Korrespondenz übernahm, spricht ohne weiteres für ihren vorwiegend politischen Charakter.

Opitz jedenfalls geht sehr behutsam vor und schreibt erst 1638, nachdem der Briefwechsel Weckherlins mit Nigrinus schon gut im Gange war. Soweit das bisher Bekannte.

Inzwischen haben weitere Forschungen im Familienarchiv Lord Downshires, das schon so viel Wertvolles für die Lebensgeschichte Weckherlins geliefert hat, weiteres

[5] Zu Nigrinus vgl. mein *Georg Rudolf Weckherlin* [usw.], S. 84 und dort Anmerkung 316 verzeichnete Literatur; hinzuzufügen wäre noch E. Schnaase, *Geschichte der evangelischen Kirche Danzigs*, Danzig 1863, bes. S. 580, sowie Józef Łukaszewicz, *Von den Kirchen der böhmischen Brüder im ehemaligen Grosspolen*, Grätz 1877, bes. S. 160. Der Hintergrund zur Tätigkeit des Nigrinus ist neuerdings von K. E. J. Jørgensen, *Ökumenische Bestrebungen unter den polnischen Protestanten bis zum Jahre 1645*, Kopenhagen 1942, sehr anschaulich behandelt worden.
Es sei mir gestattet, an dieser Stelle zwei Fehler in meiner (1938 geschriebenen, 1941 gedruckten) Darstellung zu korrigieren. Nigrinus' Übertritt zur katholischen Kirche wurde nicht von Comenius begrüßt; und in der Literaturangabe Anmerkung 316 ist „Jöcher, Fortsetzung" zu streichen.

[6] Public Record Office, State Papers Foreign, Poland, SP. 88. 9. 120.

[7] *Calendar of State Papers, Domestic Series, 1634–35*, London 1864, S. 255.

[8] A. Rey, poln. Staatssekretär, an Gordon, 19. März 1636. Public Record Office, State Papers Foreign, Poland, SP. 88. 9. 288.

Material an den Tag gefördert, das das Vorhandene aufs Glücklichste ergänzt[9]. Darunter befinden sich die Briefe Opitzens, mit einer Antwort von Weckherlin im Konzept. Sie werden unten abgedruckt[10].

*

Danzig, 8. Juni 1638. Martin Opitz an G. R. Weckherlin. [Eigenhändiger Brief; *Trumbull Papers, Miscellaneous Correspondence*, vol. XX, no. 6]

S. P. Nobilissime Vir.

Quod optare vix poteram, amore tuo ac amicitia frui, id, indicio Nigrini nostri, ultro mihi contigit beneficio humanitatis tuae, quam ab omnibus passim depraedicari semper audivi. Deus te sua Regisque maximi gratia florentem, tibi hanc erga me mentem servet, eo magis expetendum, quo maioribus doctrinae, virtutum ac prudentiae ornatus es. Ego tibi honorem ac cultum meritis tuis debitum ut fide polliceor optima: ita pignus illius Psalmorum sacrorum libellos nunc mitto, nostrae linguae versibus, quibus tam felix et olim fuisti, et non cesses nisi vacares maioribus, per hoc otium, Regis mei clementia mihi concessum, anno superiori redditos. Deinceps Daciam Antiquam molior, promissum diu opus, sed quod temporum meusque status sufflaminavit. De publicis forte Nigrinus: et ego in commoda publica interpellatione longiori peccare nolo, libenter et accurate imposterum scripturus, ubi id te non nolle rescivero. Vale vir magne, et me ama. Gedani a. d. VIII m. Junii. An. M DC XXXVIII.

Nobilissimi nominis tui
cultor
Mart. Opitius Regis Pol.
Sueciaeque a Secretis.

Dies ist der Brief, den Weckherlin am 1. Juli mit den *Psalmen* empfängt. Er ist ein typischer Gelehrtenbrief der Zeit, und von Politik ist – abgesehen von der taktvollen Anspielung auf die Stellung Weckherlins in der Gunst des Königs von England – keine Rede. Die Behandlung der Politik wird Nigrinus überlassen: *de publicis forte Nigrinus*. jedoch weist die horazische Floskel am Schluß auf Weckherlins politische Beschäftigungen versteckt hin[11]. Sonst behandelt der Brief nur Literarisches: Weckherlins frühe Verse werden gelobt, die *Dacia Antiqua* wird erwähnt, die Hoffnung auf Weiterführung der Korrespondenz ausgedrückt.

Weckherlin reagiert sofort. Sein Konzept schreibt er auf die leere Stelle von Opitzens Brief zwischen dem Schluß des Brieftextes und der Unterschrift.

Greenwich, 5/15 Juli 1638. G. R. Weckherlin an Martin Opitz. [Konzept]

Nobilissime Vir

Animi potius relaxandi quàm nomen aut famam parandi causâ unica mihi a gravioribus negocijs quandoque vacanti recreatio semper fere fuit et est versuum unius alteriusve

[9] Es handelt sich um rund 140 bisher unbekannte Briefe, meistens an Weckherlin. Sie werden in der Ausgabe der Briefe Weckherlins berücksichtigt, die von R. C. Latham und mir für die Royal Historical Society bearbeitet wird. Für bisherige Funde aus diesem Archiv siehe meine Darstellung *Modern Language Review* XLI, 1946.

[10] Steilschrift zwischen eckigen Klammern bedeutet, daß der eingeklammerte Passus in der Handschrift durchstrichen ist; Kursivtext in eckigen Klammern deutet auf schwer lesbare Stellen; runde Klammern stehen durchweg wie im Original.
Auch an dieser Stelle möchte ich mit Dankbarkeit die Hilfe erwähnen, die mir mein Kollege Prof. W. S. Maguinness vom King's College, London, bei den lateinischen Texten geleistet hat.

[11] Horaz, *Epist.* II, 1. 3–4: *in publica commoda peccem, Si longo sermone morer tua tempora Caesar.*

linguae et lectio et scriptio. Hinc mihi, mea cum patrimonio et fratre perijsse in patria relicta scripta, imprimis [Myrtam] *meam, Petrarchum aliosque imitando pluribus* [jocundis in carminibus] *(Sonette* [vulgo] *dictis)* [Cujus quid] *carminibus decantatam Myrtam, cujus quidem ut multum me misereat aut paeniteat prohibet praesens mea canities, querenti persuaderi passus sum, ut jam ante annum Rustorfio (Electoris Palatini Consiliario) valedicenti aliquot nostrae linguae a me redditos Psalmos, in lucem pro lubitu emittendos concesserim. Jam vero Te me praevenisse, Tuosque omnes (ante meos paucos) bonis doctisque omnibus meritò gratos et laudatos provenisse. Non equidem invideo, miror magis Atque* [qui] *ingenuè* [fateor] *eloquor, Te qui me rarissimis ingenij tui dotibus jamdudum coepisti, nunc charissimo tui amoris pignore divino* [illorum] *Psalmorum libello, adeo me devinxisse Ut Grates persolvere dignus - dum conor. Tuam nostra tui interpellandi lingua et nescioquas aut quantulas tibi seu grates seu laudes effundendi veniam poscere cogar:*

An Herrn Martin Opizen
Sonnet
Indem mein Ohr, hand mund schier müd die schwere plagen,

Haec si tu (uti rogo et spero) boni consulis me tuis exoptatissimis scriptis in posterum saepissime invises. Nec me dimittes incastigatum nimis diu extorrem, nostraque lingua haud abundantem veterum tuorum amicorum cultorumque nullus erit Tui redamantior aut observantior

Tuo
G. Rodolfo Weckherlino
E regia Grenovicensi 15/5 Julii 1638
Nobilissimo Domino Martino Opitio S.R.M. Poloniae à secretis.

Seine Antwort, die ebenfalls das Literarische in den Vordergrund stellt, läßt aber das Politische nicht undeutlich erkennen, so allgemein die Wendungen auch sind. Zugleich kommt seine Hingabe an die Dichtkunst als seine einzige Zerstreuung in schwerer Zeit in unmißverständlichen Worten zum Ausdruck. Er geht auf das Wort *olim* im Briefe Opitzens ein und erklärt, wie es gekommen ist, daß er so lange nichts mehr veröffentlicht hat. Seine Myrtalieder sind in den Stürmen des Krieges verlorengegangen und seit einiger Zeit bemüht er sich um die Veröffentlichung einiger Psalmen; hier ist ihm Opitz mit seiner Bearbeitung sämtlicher Psalmen zuvorgekommen. Angesichts dieser Tatsache empfindet Weckherlin keinen Neid, nur Bewunderung. Sehr fein ist diese virgilische Anspielung angebracht; es sind die Worte des exilierten Hirten Meliboeus aus der ersten Ekloge (*Nos patriae fines et dulcia linquimus arva, nos patriam fugimus*), der sich über den ungestörten Gesang des Tityrus wundert: *Non equidem invideo; miror magis; undique totis usque adeo turbatur agris.* Opitz in der Heimat kann weiter singen; Weckherlin in der Fremde kann es nicht. Gerade zu dieser Zeit aber bereitete er einen neuen Gedichtband vor. Im Juni 1637 war Johann von Rusdorf nach Holland gefahren, und ihm hatte Weckherlin *some of my poesies in German both psalmes and others* mitgegeben; im März 1638 schrieb er an Theodor Haak nach Holland *not to adde any more title to the little poesies of mine, but my bare name*; und am gleichen Tage, an dem er diese Antwort an Opitz aufsetzt, schreibt er ebenfalls an Haak, wahrscheinlich auch über die Veröffentlichung seiner Gedichte[12]. Die Vorrede der *Gaistlichen und Weltlichen Gedichte* von 1641 ist *den letzten Tag Herbstmonats 1639* datiert: in diesem Brief an Opitz werden aber einige Wendungen daraus vorweggenommen: *mea cum patrimonio et fratre perijsse in patria relicta scripta, imprimis meam. Petrarchum aliosque*

[12] Angaben nach dem Diarium, vgl. mein *Georg Rudolf Weckherlin* [usw.], S. 86ff.; zu Rusdorf vgl. ebda. S. 68ff. und dort Anmerkungen 249–251 verzeichnete Literatur, besonders F. Krüner, *Johann von Rusdorf*, Halle 1876.

imitando pluribus (Sonette dictis) carminibus decantatam Myrtam, cujus quidem ut multum me misereat aut paeniteat prohibet praesens mea canities kehrt wieder, gleichsam mit umgekehrtem Vorzeichen, in den Worten *An den freindlichen Lesern: . . . die übrige aber (darunder mich allein meine in vielen Sonneten und andern Gesängen und Ständen beschriebene Buhlschafft (Myrta genant) schier noch betriebet und verliebet) in des ellenden Teutschlands fewer und aschen gerahten*[13]. Das Sonett an Opitz nimmt das Motiv der Dichtung als Trost in schwerer Zeit wieder auf und zeichnet den Hintergrund des zerrütteten Deutschland, gegen welchen die Literatur des Barocks erst recht ihren Sinn bekommt. Nicht nur, daß er überhaupt ein Buch von Opitz geschenkt bekam, sondern auch, daß es gerade die *Psalmen* waren, hat Weckherlin offenbar ergriffen, denn zehn Jahre später, in der Vorrede an den Christlichen Leser zu den *Gaistlichen und Weltlichen Gedichten* von 1648, spricht er besonders schön und eindringlich aus, was ihm die Psalmen bedeutet haben und wie er seine eigene Bearbeitung *mir selbs zu trost. ergötzlichkeit und oftmahlen zu meiner höchsten schmertzen ermilterung gedichtet und geschrieben*[14]. Nach dem Ausdruck der Hoffnung auf Weiterführung des Briefwechsels weist der Schlußschnörkel auf die verschiedenen Schicksale der beiden Dichter versteckt hin; Horaz auf dem Lande schreibt an Fuscus Aristius in der Stadt (*Epist.* I. 10. 44 ff.): *Laetus sorte tua vives sapienter, Aristi; Nec me dimittes incastigatum, ubi plura Cogere quam satis est ac non cessare videbor.*

Das Diarium verzeichnet keinen weiteren Brief von Opitz; er hat aber einen geschrieben.

Danzig, 4. Oktober 1638. Martin Opitz an G. R. Weckherlin. [Eigenhändiger Brief; *Trumbull Papers, Miscellaneous Correspondence*, vol. XX, no. 11]

S. P. D.

Nobilissime Vir. Et Clarissimi Nigrini nostri meoque nomine ad te scribo. Illius: quia podagrae doloribus distentus animo votisque solis, cum et te ingratam Comitem prosequi identidem audiat[15]*, adesse tibi potest: meo, qui benevolentia tua eximiaque ac quod mereri nequeo encomio ita me obstrictum esse tibi sentio, ut me semper dehinc in aere tuo futurum libens fatear. De privatis rebus nostris, si tanti sunt. Mich. Ritterus Silesius*[16] *Juvenis Ornatissimus, cui has dedimus, te docebit. Exulat ille aliquandiu, et bonis tamen amatus omnibus, doctrinam cum pietate raro contubernio iunctas ita possidet ut vel illae solae iter eum moliri in Britanniam vestram iubeant, quia nullibi melius aestimantur. Qui de virtutibus aliis tuis scimus, humanitatem ignorare non possumus. Rogare itaque audemus, ut, si qua provehendi eius spes occasio est, rationem hominis aliquam habeas. Publica antiquum obtinent; hoc tamen mense inter Regios urbisque huius Legatos telonii negotium Dersauide ventilandum est amplius. Uti vero rem natam videmus, sedet Gedanensibus durare, adeoque pristina, quae dicunt, iura sua precibus omnibus, neque iis tamen solis, tueri. Si vero res auri summa quadam redimi poterit, non defuturos eos desideriis publicis autumamus: nam et exitus armorum dubius est, et mercimoniorum vigor haud parum iam labascit. Rex Serenissimus Aquis, sive Badenae, in Austria, quarto a Vienna lapide, valetudinis ergo haeret: XV. huius mensis die inde moturus, adeo ut eum a. d. IX. Novembris Warsaviam rediturum speremus. Bene illi cum Thermis illis convenire, ipse Procerum cuidam nunc scripsit. Imperator in Bohemiam haeret, ut copiis ac Electori Saxoni propior sit. Miles ex Silesia evocatus est omnis, ad reficiendas Goezii legiones clade immani nuper fractas.*

[13] Fischer a. a. O., Bd. I, S. 292.

[14] Fischer a. a. O., Bd. II, S. 8.

[15] Weckherlin litt ebenfalls an Gicht und verzeichnet Anfälle im Diarium in diesen Jahren am 5. Oktober 1637 und 11.–12. April 1638.

[16] Michael Ritter aus Schlesien habe ich nicht identifizieren können.

Celsissimi Principes Bregenses Georgius ac Ludovicus, ob eximiam comitatem, quam efferre laudibus multoties solent, omnino Tibi devincti, Bregae morantur: ac ille quidem Olsnensem Principem heroici animi foeminam, haud ita diu feliciter duxit, ab aula Caesaris etiam gratiosus et cum pollicitis clementibus nuper reversus est. Banerus numerosiore, quam credebatur fere, exercitu fortiter facit, animo hiberna in Silesia constituendi, et ditiones Austriacas tentandi. Si successus proposito pares erunt. Caeterum de Psalmis Tuis multum Te amo, adeoque ut Generosissimus Rustorffius eorum copiam bono publico faciat, unice exopto. Recte vero graviores curas tuas iis solaris, quae et illic mercedem expectant, ubi nullus curarum locus erit amplius. Poematia mea novo cultu ex Nundinis ad Moenum in dies praestolor; ea ubi ad me pervenient, statim mittam.

Vale, Vir magne, et amare me perge, ac festinationi huic ignosce. Gedani a. d. IV. m. Octobris, Ann. M. DC. XXXVIII.

Aeternum Tuus, Vir Amplissime

M. Opitius

Mit diesem Brief geht die Korrespondenz ins Politische über. Natürlich schreibt Opitz seine politischen Nachrichten an Stelle von Nigrinus, der nicht schreiben kann: doch kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, daß er von Anfang an vielmehr eine politische als eine literarische Korrespondenz ins Auge gefaßt hatte. Geschickt knüpft er an den von Weckherlin angedeuteten Gedanken des Exils an, um ihn für einen exilierten Landsmann aus Schlesien zu interessieren. Literarisches wird nur gestreift; er dankt für Weckherlins Sonett - das Encomium, *quod mereri nequeo* - und am Schluß wieder werden Weckherlins Gedichte erwähnt, mit einer Ermunterung zur Veröffentlichung der *Psalmen*. (Inzwischen waren Weckherlins Verhandlungen weiter gediehen: am 10. August hatte er notiert: *I wrote a dutch* [d. h. deutsch] *letter to Mr Theodore haake about my poesies, with promise to send shortly both Worldly and Spirituall poesies to be printed together.*) Am Ende erwähnt Opitz eine weitere dichterische Neuerscheinung: es handelt sich wohl um die beiden Bände *Martini Opitii Weltliche Poemata* und *Martini Opitii Geistliche Poemata*, beide bei David Müller 1638 in Breslau erschienen. Sonst nur Politisches: die Verhandlung zwischen den Vertretern der Stadt Danzig und des Königs von Polen in Dirschau über Zollfragen[17], und so weiter. Dieser Brief ergänzt die im Public Record Office vorhandenen Berichte des Residenten Gordon und gibt uns eine Vorstellung davon, wie die (verlorenen) Briefe des Nigrinus an Weckherlin aussahen. Dafür daß Opitz seine *Poemata* an Weckherlin schickte, wie er am Schluß seines Briefes versprach, sind keine Anzeichen vorhanden. Kaum ein Jahr später war er nicht mehr unter den Lebenden.

[17] Über diese Verhandlungen berichtet Gordon an Sir John Coke, den englischen Staatssekretär, am 18./8. November 1638. Public Record Office, State Papers Foreign, Poland, SP. 88. 10. 111.

Ein unbekannter Novalis-Brief.

Mitgeteilt und erläutert von

Eckehard Catholy (Hamburg) und Richard Samuel (Melbourne).

Kösen: den 5ten Septemb. [1797.][1]

Damit Du nur siehst, daß ich Dein gedenke – Es ist so viel, was ich Dir schreiben möchte. Seit Du weg bist – bin ich eine Zeit lang recht unthätig, recht krank – und eine Zeit recht thätig – recht gesund gewesen. Die lezte Zeit währt noch. Ich bin in der Brandung – an festes Land schlägt mich ein Wogenstrom. Mein Geist ist jezt fruchtbarer, vielleicht glücklicher, als je. Sobald ich meine Beute ein wenig gemustert, und gesäubert habe, so sollst Du theil an meiner Habe nehmen. Vor 4 [?] Tagen gieng ich hieher – in köstlicher Gegend leb ich ganz frey – Deinen Bruder hab ich 2 mal besucht – Bey Fichte war ich auch – Die Deinigen haben meine frohen Stunden um einige vermehrt. Ich war, wie zu Hause, bey Ihnen. Herzlicher und vergnüglicher kann man nicht seyn – Lebendiger leben wenige, als die Beyden. Wir geriehten gleich tief in die Mitte des Gesprächs – Sie haben mich so frey reden laßen – und ich wußte, daß ich reden konnte. Was mich am nächsten angeht, wird auch von Deinem Bruder anerkannt.

Der köstliche Almanach auf 98. hat uns herrlich unterhalten. Die ersten Bogen war[en] *dort – Pausias aber*[2] *nicht – Prometheus las sie vor – ich hab ihn da mehr musikalisch, als poetisch genoßen. Er ist sehr schön in seiner Art – ein Muster der Verschmelzung – Aber die Zueignung*[3]*, die bet ich an – die sagt mir zu – die 6te Stanze – Guter, fühle es mit mir – dieser Almanach hat mich von neuen in die Welt der Dichter gezogen – Meine alte Jugendlieb' erwacht. – Himmlisch wohl ist mir schon wieder in diesen glücklichen Regionen geworden. Pausias, den ich seitdem gesehn –*

Schön ist er wircklich, sieh ihn nur an, es
wechseln die schönsten
Kinder Florens um ihn, bunt und gefällig,
den Tanz.

Doch wollen wir nicht, wie die Deinigen, ungerecht gegen Alexis und Dora seyn – die Mitte v. A. u. D. – bleibt doch ein Maximum. Von den Balladen und sonst will ich nichts sagen – Genug, daß hier ein reicher Schatz von Leben liegt. Schick uns nur bald das epische Gedicht.

Bey Fichte gerieht ich auf eine Lieblingsmaterie – Er war meiner Meynung nicht – aber mit welcher zarten Schonung sprach er darüber, da er meine Meynung für eine Abgedrungne hielt – Es soll mir unvergeßlich seyn.

Schellings Ideen pries er, wie Schmidt[4]*, gewaltig – bes. die Einleitung.*

Michaelis[5] *geh ich nach Dresden und Freyberg – in Freyberg bleib ich vor der Hand. Schreibe mir nach Weißenfels – bis ich Dir v. Freyberg aus schreibe.*

Lebe wohl. Schreibe mir bald. Jezt bin ich wieder zum Schreiben gestimmt – Du sollst bald wieder etwas von mir hören.

Dein
Hardenberg.[6]

*

[1] Die (hier in eckige Klammern eingeschlossene) Jahreszahl von späterer Hand mit Bleistift hinzugefügt.
[2] Vgl. das beigegebene Faksimile. Novalis hatte ursprünglich *noch* geschrieben.
[3] Im Manuskript unterstrichen.
[4] Ebenso.
[5] Im Manuskript versehentlich *Michailis*.
[6] Darunter von späterer Hand: *(Novalis)*.

Das Schicksal des Briefes kann zunächst nur bis zum Jahre 1916 zurückverfolgt werden, als er im Katalog der Firma Karl Ernst Henrici angeboten und von dem Hamburger Privatsammler Oscar Ulex am 28. Mai 1916 in der Auktion XXXI angekauft wurde. 1927 ging er mit anderen Stücken der Sammlung Ulex in den Besitz des Stadtarchivs Altona über. Ein Teil der Sammlung des Stadtarchivs wurde dann im Jahre 1943 der Theatersammlung der Hansestadt Hamburg einverleibt, die jetzt dem Literaturwissenschaftlichen Seminar der Universität angeschlossen ist. Der Novalis-Brief gehört zu den Handschriftenschätzen, die 1943 den Brand des Alten Altonaer Rathauses, wo die Theatersammlung untergebracht war, überlebten[7].

Zur Geschichte der Briefe Friedrich Schlegels an Novalis sei auf den 4. Band von „Novalis Schriften, im Verein mit Richard Samuel herausgegeben von Paul Kluckhohn. Bibl. Institut, Lpz. (1928)" – im folgenden als K. IV zitiert – verwiesen (S. 482). Warum der Brief sich nicht in dem Bündel befand, das die Familie v. Longard 1879 mit der Familie Hardenberg gegen Briefe der Schlegels an Novalis austauschte, ergibt sich aus einem Briefe Friedrichs aus Berlin an seinen Bruder August Wilhelm (Jena. 19. September 1797), in dem er schreibt:

Das liebste in allen Euren Briefen war mir beinahe, daß Ihr Hardenberg so liebgewonnen habt . . . Ich lege seinen Brief über Euch bei, um doch etwas zu schicken, was der Mühe wert ist (K. IV, S. 516, dort auch Quellenangabe).

Der Brief ist also in den Besitz August Wilhelms gekommen. Was ihm zwischen 1797 und 1916 zugestoßen ist, läßt sich nicht feststellen. Es ist aber kein Zweifel, daß es sich bei der vorstehend wiedergegebenen Handschrift um den von Friedrich Schlegel erwähnten und noch im Jahre 1928 verloren geglaubten Brief handelt. Denn hier berichtet Novalis selbst zum ersten Male von seinen Besuchen in Jena, über die A. W. Schlegel am 24. September 1797 an Goethe schreibt:

H. v. Hardenberg aus Weißenfels hat einige Male einen Tag bei uns zugebracht. Sie werden ihn oft hier gesehen haben (K. IV, S. 440).

Der Brief trägt dazu bei, eine Lücke in unserer Kenntnis von Novalis' Leben und Entwicklung auszufüllen. Vom 6. Juli, dem Ende des Tagebuchs der 'Totenklage' (K. IV. S. 398), bis zum 30. November 1797, dem ersten Brief an A. W. Schlegel (K. IV. S. 212), ist mit Ausnahme eines Blattes zum Geburtstag seines am 14. April verstorbenen Bruders Erasmus, dessen er am 9. August in Weißenfels in tiefer Niedergeschlagenheit gedenkt (K. IV, S. 398), keine Nachricht von Novalis' eigener Hand erhalten. Ein Brief an Jeanette Danscour in Grüningen, die Erzieherin der am 19. März verstorbenen Sophie von Kühn, von ungefähr Mitte August, der nach der Darstellung der Danscour (K. IV. S. 439) immer noch von starkem Lebensüberdruß zeugte, ist verloren.

Der Brief nimmt die Verbindung mit Friedrich Schlegel wieder auf, die offenbar sechs Wochen lang abgerissen war. Novalis war von der Nachricht, daß Friedrich nach Berlin umsiedeln wollte, tief berührt worden (K. IV, S. 208) und hatte ihn dringend gebeten, ihn vorher zu besuchen. Friedrich kam am 3. Juli 1797 in Weißenfels an und blieb bis mindestens 15. Juli bei Hardenbergs, da ein Brief von diesem Tage noch die Ortsangabe *Weißenfels* trägt, während der erste Brief aus Berlin vom 25. Juli stammt („Caroline", I, S. 612–614). Schlegels Anwesenheit in Weißenfels irritierte allerdings Novalis – jedenfalls zunächst –, wie die unwirschen letzten Eintragungen im Tagebuch der 'Totenklage' zeigen:

Seitdem [d. i. seit Friedrichs Ankunft] *ist viel geschwatzt – polemisiert – gescherzt und*

[7] W. Frels, Deutsche Dichterhandschriften, Lpz. 1934, gibt das Stadtarchiv Altona als Besitzer an (S. 116).

radotiert worden, bis auf den heutigen Tag [6. Juli]. *Mich ruiniert diese Lebensart gänzlich . . . Gespräch über den Selbstmord . . . Ich will nach Kösen, um allein zu sein* (K. IV, S. 398).

Immerhin mag sich diese Stimmung bei längerer Anwesenheit des Freundes gelegt haben; jedenfalls scheint sie aber doch der Grund dafür gewesen zu sein, daß das Tagebuch nicht weitergeführt wurde.

Schon Anfang Juli wollte also Novalis nach Kösen gehen, einem kleinen Salinenstädtchen, einige Meilen von Weißenfels entfernt. Bisher hat man angenommen, daß er erst im Oktober dorthin gegangen sei; jetzt läßt sich seine dortige Ankunft genauer datieren. Aus der Handschrift ist nicht klar ersichtlich, ob er vier oder vierzehn Tage vor Abfassung des Briefes (also am 1. September oder am 22. August) nach Kösen ging. Man darf wohl den 1. September für das wahrscheinlichere Datum halten, denn der Umschwung, der sich in Novalis' ganzer Lebenslage seit dem Brief an die Danscour von Mitte August vollzogen hatte, kann kaum so schnell vor sich gegangen sein.

Dies führt zu der Datierung der Besuche in Jena, die, wie wir aus dem Briefe erkennen, eine so außerordentliche Bedeutung für Novalis hatten. Der Schillersche *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, gemeinhin bekannt als der „Balladenalmanach", kam im Oktober 1797 bei Cotta heraus. Der Jenaer Schlegelkreis besaß, als Novalis dort im August eintraf, diejenigen Korrekturbogen, die A. W. Schlegels Beiträge enthielten. Die ersten zwei Bogen mit Goethes Elegie *Der neue Pausias und sein Blumenmädchen (Musen-Almanach*, S. 1–18) wurden von Schiller am 24. August an A. W. Schlegel auf dessen Wunsch (Körner-Wieneke, „A. W. und Fr. Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe", Lpz., o. J., S. 50) abgesandt (Körner-Wieneke, S. 51). Die beiden Besuche, die bis zum 5. September stattgefunden haben und denen bis zum 24. September (A. W. Schlegel, Brief an Goethe vom 24. 9. 97) weitere gefolgt sein können, lassen sich durch diese Angaben noch näher datieren. Beim ersten Besuch war Goethes *Pausias* noch nicht bei A. W. Schlegel angekommen (vgl. Korrektur in der Handschrift): er wird also nach dem 10. (als Schiller die ersten Korrekturbogen vom Drucker Göpferdt in Jena erhielt) und vor dem 25. August stattgefunden haben, während der zweite zwischen dem 25. August und dem 1. September gelegen haben muß.

Novalis erwähnt die folgenden Beiträge des *Musen-Almanachs*:

1. *Prometheus* von A. W. Schlegel (S. 49–73)
2. *Zueignung des Trauerspiels Romeo und Julia* von A. W. Schlegel (S. 175–178)
3. *Der neue Pausias und sein Blumenmädchen* von Goethe (S. 1–18)
4. Die Balladen, von denen die ersten Bogen des Almanachs die folgenden enthielten:

I. *Der Ring des Polycrates* von Schiller (S. 24–29)
II. *Der Zauberlehrling* von Goethe (S. 32–37)
III. *Der Handschuh* von Schiller (S. 41–44)
IV. *Der Schatzgräber* von Goethe (S. 46–48).

Von Personen, die in dem Brief erwähnt werden (A. W. Schlegel, Caroline, die Vorleserin des *Prometheus*, Fichte) bedarf nur Schmidt eines Hinweises. Es handelt sich hier zweifellos um Karl Christian Erhard Schmid (1761–1812)[8], einen der Erzieher des jungen Novalis, der seit 1793 als Professor der Philosophie die Lehre Kants in Jena vertrat. (Näheres über ihn K. IV, S. 437 und 571.) Novalis hat auch ihn offenbar in Jena besucht und mit ihm wie mit Fichte über Schellings *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797) gesprochen.

*

[8] Novalis schreibt ihn öfter mit *dt*

Die eigentliche Bedeutung des Briefes liegt darin, daß wir aus ihm den Übergang von der Stimmung der 'Totenklage' zu neuer tätiger Einstellung dem Leben gegenüber verfolgen können. Novalis drückt das antithetisch aus: bis zu seinen Besuchen in Jena war er *recht unthätig, recht krank* gewesen. Zustände, die das Tagebuch und andere Zeugnisse in Einzelheiten aufdecken. Nach den Besuchen ist er *recht thätig, recht gesund*, d. h. er hat sich schöpferischer Arbeit *(meine Beute)* zugewandt und seinen Lebensüberdruß überwunden *(an festes Land schlägt mich ein Wogenstrom)*.

Es kann kein Zweifel sein, daß zwei Faktoren eine reinigende Wirkung auf Novalis ausübten. Einerseits war es die Aufnahme in einen Kreis mitfühlender Menschen, denen gegenüber er sich in Bezug auf seine *Lieblingsmaterie* aufschließen konnte. Bei den Schlegels fand er von vornherein einfühlendes Verständnis, bei Fichte dagegen gedanklichen Widerstand, wenn auch *mit zarter Schonung* ausgesprochen. Fichte gab ihm den Anstoß zu geistiger Klärung, und man darf wohl annehmen, daß die *Beute*, die im Briefe erwähnt wird, sich schon auf die Sammlung von Aphorismen bezieht, die unter der Überschrift *Vermischte Fragmente* im Februar 1798 an A. W. Schlegel abgesandt (K. IV, S. 228) und dann als *Blütenstaub* im ersten Heft des *Athenäums* veröffentlicht wurde. Vielleicht hat Novalis den Begriff vom Fichteschen 'Ich', den er am 29. Mai 1797 gefunden zu haben angibt (K. IV, S. 391), unter dem Einfluß der persönlichen Unterredung mit Fichte korrigiert. Dann wäre möglicherweise das zentrale Fragment 28 (K. II, S. 20) des *Blütenstaub* [*Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transcendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ichs zugleich zu sein. Um so weniger befremdlich ist der Mangel an vollständigem Sinn und Verstand für andre. Ohne vollendetes Selbstverständnis wird man nie andere wahrhaft verstehn lernen.*] ein unmittelbarer Widerhall des Gesprächs mit Fichte? Besonders stark zu der inneren Wandlung mag die Tatsache beigetragen haben, daß Fichte ihm klarmachte, das 'Sophien-Erlebnis' sei etwas rein Subjektives (*Abgedrungnes*). Diese Klärung und die sich aus ihr ergebende Notwendigkeit zur Objektivierung der vorhergegangenen persönlichen Erschütterungen gab Novalis gleichzeitig die entscheidende Richtung an, in der eine solche Umsetzung für ihn ausführbar war.

Noch bedeutungsvoller aber war der unmittelbare Eindruck, den die Fülle vielfältiger neuer Dichtung durch den im Entstehen begriffenen *Musen-Almanach* auf Novalis ausübte. Die schöpferische Kraft, die ihm hier entgegenschlug, entband seine eigene aufs neue. Die Zeile in der letzten (siebten) Stanze von A. W. Schlegels *Zueignung*:

Die Dichtung führt uns in uns selbst zurück

stimmt merkwürdig überein mit der Stelle des Briefes: *dieser Almanach hat mich von neuen in die Welt der Dichter gezogen – Meine alte Jugendlieb' erwacht.*

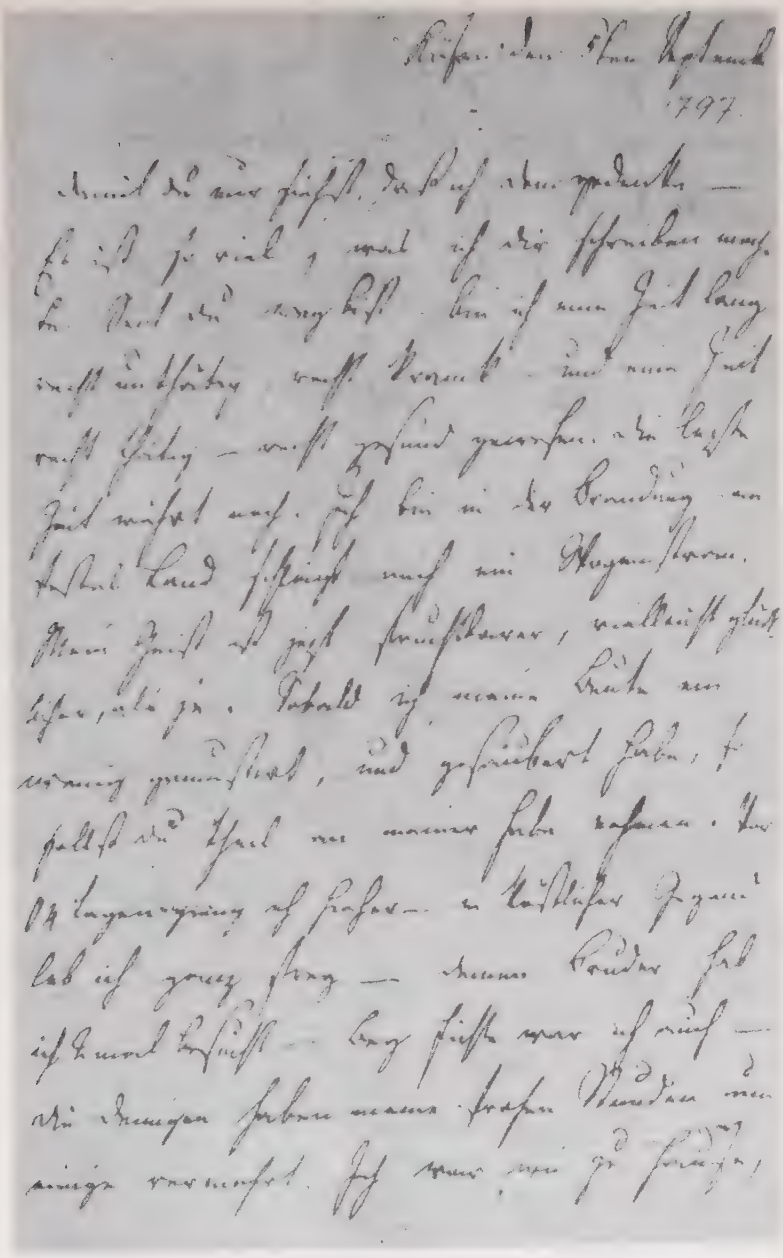
In diesem Zusammenhang muß auf die 6. Stanze von A. W. Schlegels *Zueignung des Trauerspiels Romeo und Julia* besonderes Gewicht gelegt werden. Die Tragödie selbst hatte Novalis schon im Mai beschäftigt (K. IV, S. 205). Jetzt schien die 6. Stanze der *Zueignung* – die besonders unerwartet wirkte, weil sie ohne Bezug auf Novalis geschrieben war – dessen Seelenlage zusammenzufassen, zu deuten und ihm den Weg zu weisen, das Schicksal seiner Liebe zu transzendieren, indem er sie dichterisch bewältigte. Er fand – was er ahnte –, daß Sophiens Tod über die Tatsache dieses Todes hinauswies, und daß dieses Erlebnis Poesie zu werden vermochte. Die 6. Stanze lautet:

Viel seliger, wenn seine schönste Habe
Das Herz mit sich ins Land der Schatten reißt,
Wenn dem Befreyer Tod, zur Opfergabe,
Der süße Kelch noch kaum gekostet fleußt.

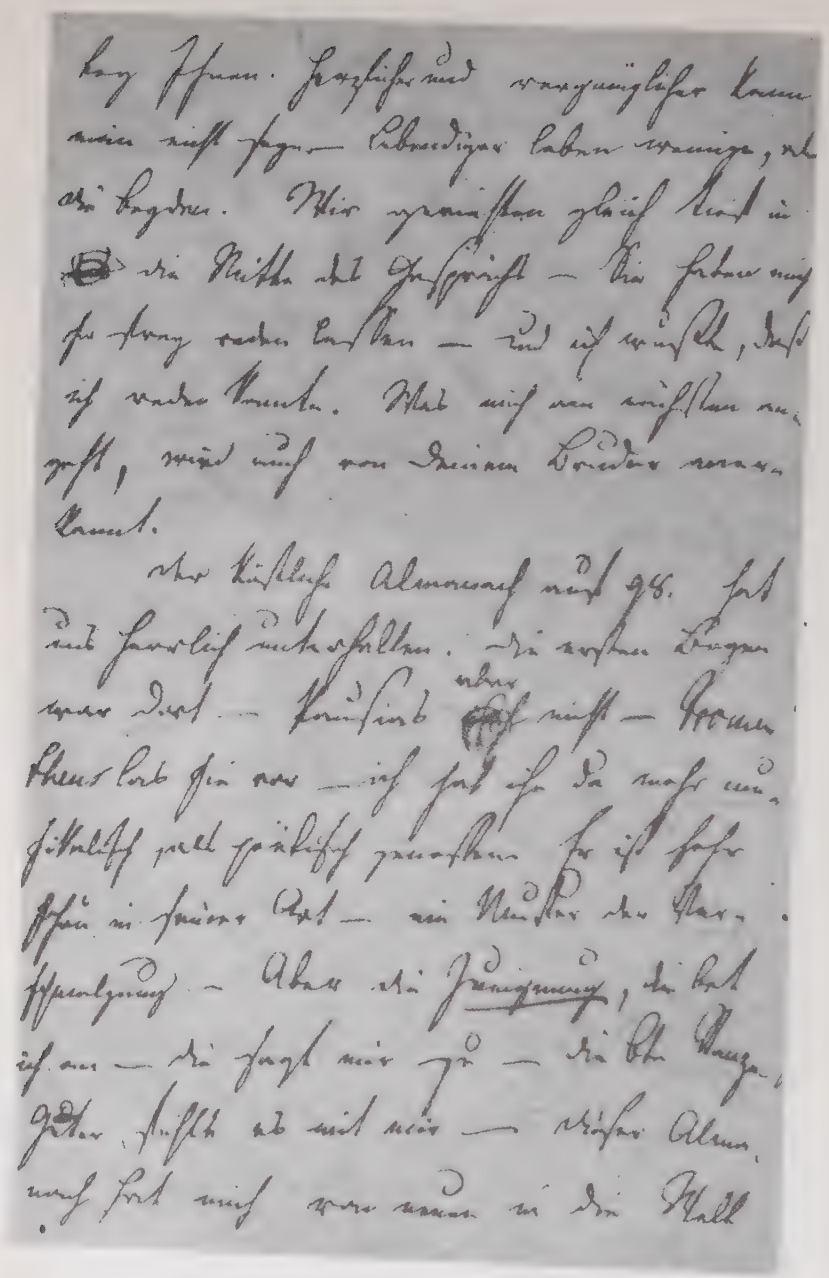
Ein Tempel wird aus der Geliebten Grabe,
Der schirmend ihren heil'gen Bund umschleußt.
Sie sterben: doch im letzten Athemzuge
Entschwingt die Liebe sich zu höherm Fluge.
(*Musen-Almanach für das Jahr 1798*, S. 177f.)

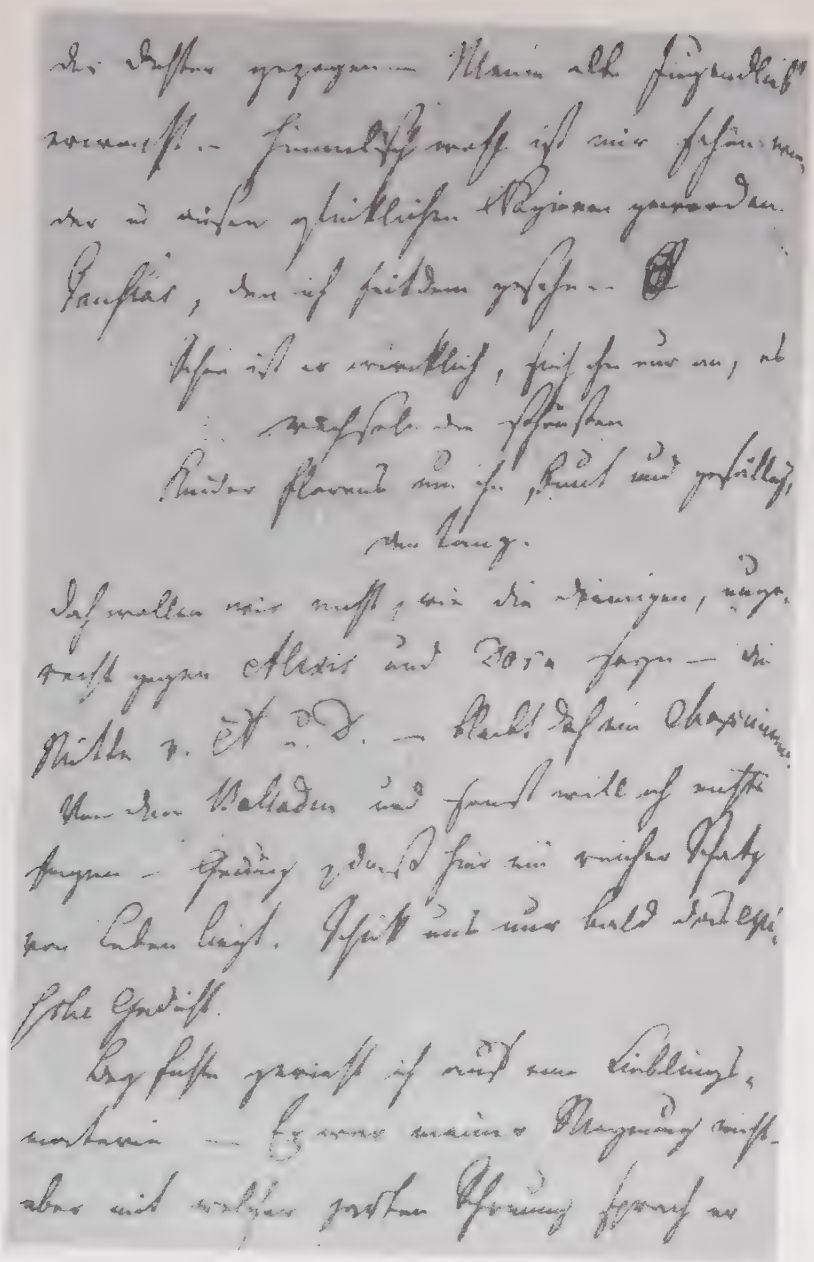
Der Eindruck dieser Stanze wirft die Frage auf, ob sie nicht der unmittelbare Anstoß zur Gestaltung der *Hymnen an die Nacht* gewesen ist, der dichterischen Verwirklichung jener zahlreichen Stellen, die in dem Tagebuch der 'Totenklage' auf die *Hymnen* hinweisen. Dies würde die Annahme bekräftigen, daß Novalis eine Urfassung der *Hymnen* im Herbst 1797 niedergeschrieben hat[9].

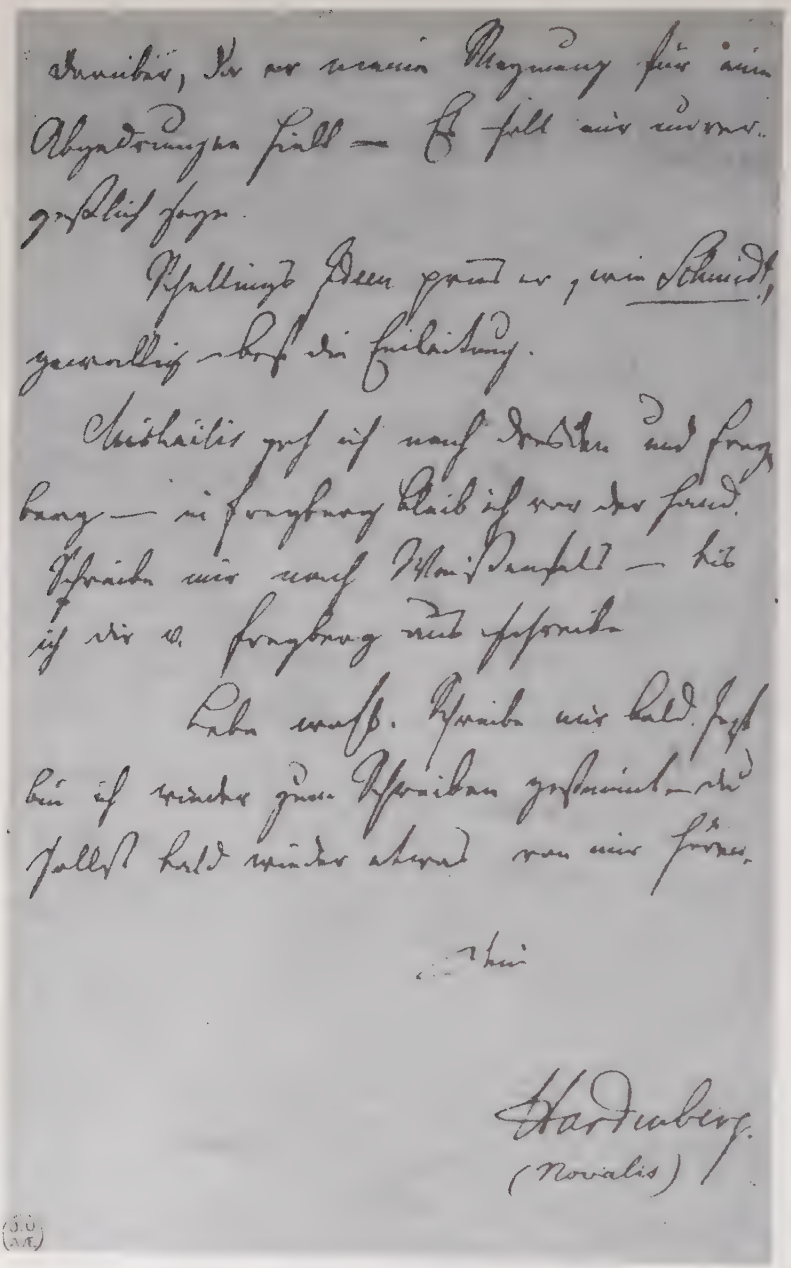
[9] Vgl. H. Kamla, Novalis' Hymnen an die Nacht (Kopenhagen 1945), S. 84f. – dazu die Besprechung von H. Fauteck (Euphorion 45, 1950, S. 270f.), und Fautecks verdienstvolle Gegenüberstellung der beiden Fassungen in seiner Ausgabe der *Hymnen* (Göttinger Lesebogen, 2. Reihe, Heft 8, Göttingen 1949, S. 6).



Brief von Novalis an Friedrich Schlegel vom 5. September 1797
(aus dem Besitz der Hamburger Theatersammlung)







Forschungsberichte.

Forschungsbericht über Germanistik auf englischem Sprachgebiet. III.[1]

Von

August Closs (Bristol).

I.

Die in der gegenwärtigen Germanistik stark hervortretende Wendung von der Literaturgeschichte (literary history) zur Literaturdeutung (literary appreciation), von der Erforschung des Milieus und der Einflußsphären etc. zur Stilanalyse fand ein willkommenes Echo im traditionsgebundenen englischen Forschungsgeist, wie z. B. die Inaugurationsrede „Literary interpretation in Germany" (Cambridge University Press 1952) des auch in Deutschland hochgeachteten Cambridger Germanisten, Professor W. H. Bruford, bezeugt. Dieser weist im Zusammenhang seiner Ausführungen auf eine ganz ähnliche Entwicklung in der Literaturforschung in Rußland nach der Revolution von 1917 hin. Dort bildete sich im Jahre 1918 eine Formalistenbewegung, z. B. bei Viktor Shklovsky und Viktor Vinegradov u. a., die von der sprachlichen, literarischen Form ausgingen, und zwar auf Grund von ausländischen Anregungen (bes. durch Sievers, Scripture, Walzel). Jene neue Bewegung war von der Überzeugung getragen, daß die literarische Persönlichkeit sich durchaus von der alltäglichen eines Verfassers unterscheide. So wurde der biographisch, historisch-soziologisch und philosophisch eingestellten Forschungsmethode der Krieg erklärt. Aber mit der Straffung des Regimes kam wiederum ein Umschwung in die russische Literaturkritik, die nun ideologische Wertungen über die rein künstlerischen setzt, z. B. bei L. I. Timofeev (1948).

Die Schule des tschechischen Formalismus kam auf dem Umweg über London nach U.S.A., und zwar ganz besonders durch das umfassende Werk über Literaturkritik und Methodologie von René Wellek und Austin Warren: „Theory of literature" (London 1949, Neudruck 1953), worin in einzigartiger Zusammenschau nicht nur Poetik, Dichtungsdeutung und Kritik, sondern auch Literaturgeschichte und Forschung geboten werden. Nach W. H. Brufords Einschätzung ist schon seit 1927 eine Abkehr der amerikanischen Forscher von der Literaturgeschichte und eine Hinwendung zur Dichtungskritik und formalen Textdeutung zu bemerken. Tatsächlich erinnert die obige „Theory of literature", wenn auch nicht im Einzelnen, an Walzel („Gehalt und Gestalt" 1923), Tomashevsky („Teoriya literatury" 1925, 6. Ausg. 1931), J. Petersen („Die Wissenschaft von der Dichtung" 1939) und jetzt an W. Kayser („Das literarische Kunstwerk" 1948), P. Böckmann („Formgeschichte der deutschen Dichtung" I. 1949) und vor allem an W. Stammler („Deutsche Philologie im Aufriß", unter Mitarbeit zahlreicher namhafter Fachgelehrter, 1952 ff.). Auf den ersten Blick überwältigt einen die fast hundert Seiten lange Bibliographie und Anmerkungsliste bei Warren-Wellek; doch könnte eine beträchtliche Anzahl von Zusätzen vorgeschlagen werden, um bei allem Alexandrinismus des Ausmaßes noch wesentliche Lücken zu füllen. Die Verfasser arbeiten mit bedächtiger Methode, z. B. im Abschnitt über Literatur und Psychologie, oder in den Analysen, in denen nicht Umweltforschung getrieben, sondern Erkenntnis aus dem Kunstwerk bzw. dichterischen Bild selbst gewonnen wird; aber gegenüber der heute vielfach übertriebenen oder zu Tode gehetzten Bilderjagd wird festgestellt: „There are good completely imageless poems": vgl. auch A. Closs: „Gedanken zur Auslegung von Gedichten", Dt. Vierteljahrsschrift f. Litwiss. u. Geistesgesch. 1953, Heft 2.

[1] Vgl. Euphorion 45, 249–256, und 46, 217–223.

Wenn nun der sogenannten „morphologischen" Literaturforschung, die aus der Goethewissenschaft und modernen Biologie und Zellenforschung Analogien in die Dichtungskritik hineinträgt, besonderes Augenmerk geschenkt wird, dann leuchtet für manchen englischen Forscher (s. W. H. Bruford, l.c., 27) die altbewährte Scherersche Methode in ihrem Glanze wieder auf, ohne daß die neu erworbenen Kenntnisse an Wert verlieren. Diese wurzeln in erster Linie in den Erwägungen: jedes Kunstwerk hat seine eigene Gesetzlichkeit und birgt den Schlüssel zur Erklärung in sich selbst; es ist ein Organismus, in dem innere und äußere Formung zur Einheit zusammengeschlossen sind. Dies ist nicht so neu, wie es klingt. Wir begegnen solchen Gedanken bei Herder, Goethe, Novalis u. a., aber auch bei T. S. Eliot, der die romantische Auffassung von der Poesie „as emotion recollected in tranquillity" und M. Arnolds Dichtungsdeutung „as a criticism of life" verwirft. Doch liegt für die angelsächsische Forschung im allgemeinen das Ziel jenseits jeder Verengung des Horizontes durch exklusiven Ästhetizismus.

Auf die aus dem Saarland stammende Schriftenreihe: „Dichtungswissenschaft" von Professor Arthur Pfeiffer u. a. einzugehen, müssen wir uns leider in Hinsicht auf das uns gesteckte Ziel und Thema versagen. Jedoch sei auf Professor Hans Jaegers PMLA-Artikel hingewiesen: „Heidegger's existential philosophy and modern German literature" (September 1952), worin Heideggers Analyse unserer menschlichen Existenz zur Diagnose charakteristischer Erscheinungen in der deutschen Gegenwartsliteratur verwendet wird. H. Jaeger handhabt Heideggers Schlüsselwörter oder -phrasen (z. B. Geworfenheit, Faktizität, Verfallensein) mit vorbildlicher Sorgfalt und gewinnt dabei wichtige Einsichten in das neuere Schrifttum. So lassen sich bei Rilke, dessen Todesauffassung offenkundig nicht mit der Heideggers zu identifizieren ist, doch auffallende Ähnlichkeiten erschließen.

„Scrutiny", eine Vierteljahresschrift, hg. von F. R. Leavis im Downing College, Cambridge, ist die führende Zeitschrift der neuen literarischen Kritik Englands. Sie ist für Germanisten ebenso wie für Anglisten eine Quelle wesentlicher Entscheidungen. Eric Bentley veröffentlichte in seinem Werk: „The importance of Scrutiny" („Selections from Scrutiny" 1932–1948, New York 1948, 444 p.) eine Auswahl der bedeutendsten kritischen Aufsätze aus den letzten sechzehn Jahren des bilderstürmenden Wirkens dieser Zeitschrift. Das ungeheuer fesselnde Material ist nach Stoffkreisen gesichtet: Dichtungsdeutung und Dichtungsgeschichte, drei Kritiker (Samuel Johnson, Coleridge, Matthew Arnold), drei Dichter (Shakespeare, Coleridge, Dickens), Drama und Musik oder Drama und Tragödie usw., schließlich Essays über W. H. Auden, T. S. Eliot, E. M. Forster, James Joyce, I. A. Richards, Virginia Woolf u. a.

Die Anteilnahme an den jüngsten Forschungen der englischen Germanistik besonders auf dem Gebiete des lyrischen Ausdrucks und des Problems der inneren Form ist rege, vgl. z. B. D. J. Enrights eingehende Besprechung der „Freien Rhythmen" („Recent literary criticisms in German", p. 75ff.: „Scrutiny" Dez. 1947; „Lives and letters. Some recent German studies" Juni 1953) u. a. Auch sind D. J. Enrights Aufsätze über Rilke, George, Thomas Mann von hoher Bedeutung für die Einschätzung deutscher Werke in England.

„Scrutiny" ist, wie der Hauptherausgeber F. R. Leavis in einem Manifest selbst bekennt, keine rein literarkritische Angelegenheit, sondern wendet sich der Bewegung unserer gesamten, modernen Zivilisation zu; obwohl im Grunde antimarxistisch eingestellt, verkennt die Zeitschrift nicht die Abhängigkeit des menschlichen Geistes von den wirtschaftlichen Umständen, aber sie beharrt wesentlich im Glauben an die Autonomie der Kunst und auf dem Erbe jahrhundertlanger Tradition: „Scrutiny" ist im allgemeinen liberal gerichtet, frei von Mode, weder dem Determinismus der dreißiger

Jahre noch dem Existentialismus der vierziger Jahre verfallen. Die kritischen Ausfälle sind scharf, aber ohne Tücke und ohne Arroganz. Daß „Scrutiny" seit 1932 noch immer und sogar mehr als je im Vordergrunde der intellektuellen Auseinandersetzung mit den ererbten Werten und den Neudeutungen dichterischer Ausdruckskraft steht, spricht für sich selbst. Von hier aus strahlen Energien in allerneueste Dichtungen aus. Zugestandenermaßen ruht diese neue Dichtungsdeutung in Anfängen, die auf die zwanziger und dreißiger Jahre zurückweisen: z. B. auf T. S. Eliots „The sacred wood" (1920), J. Middleton Murrys „The problem of style" (1925), I. A. Richards' „Principles of literary criticism" (1924); indirekt, durch T. S. Eliot, ist auch Remy de Gourments Auffassung vom Stil („le style est une specialisation de la sensibilité") mit im Bunde.

F. R. Leavis' Abrechnung mit der Literatur des 19. 20. Jh.s ist vielleicht in seiner berühmten Studie „New bearings in English poetry" (1932) am klarsten durch folgenden Satz gekennzeichnet: „English poetry in future must develop (if at all) along some other line than that running from the Romantics through Tennyson, Swinburne, A Shropshire Lad, and Rupert Brooke . . ." Wir fragen angesichts solcher Diagnose unwillkürlich nach der Wertung von T. Hardy, Yeats und De La Mare; aber nach F. R. Leavis ist Hardy durchaus noch Viktorianer; Yeats kennt zwar die Qual des erwachten, neuen Weltbewußtseins, doch erst in der späten Stunde seines Alters; De La Mare habe sich „ausgeschrieben".

Was „Scrutiny" unter „standards of criticism" versteht, erhellt ferner aus F. R. Leavis' Vorwort zum „Calendar of modern letters 1925–27" (1933), dem unmittelbaren Vorgänger jener neuen Literaturdeutung, deren Kernproblem in der Erforschung der Sprachform im weitesten Sinne liegt: Wortkunst, Bild, Gebärde. Wer nicht Dichtung versteht, versteht auch nicht den Roman und auch nicht das Drama; denn es fehlt ihm das Wesentliche: das Verständnis der Wortform. Diese muß sich jedoch vom pulsenden Leben nähren.

In diesen Tagen kultureller Unsicherheit bzw. Zerfahrenheit ist „Scrutiny" ein kraftspendender Quell, an dem der Leser wieder das Echte vom Schalen zu unterscheiden lernt und somit der „ideale Leser" herangezogen wird, durch den allein eine literarische Tradition geschaffen werden kann, die weiß, was künstlerische Standards sind, und die hinwiederum solche Wertung wirksam beeinflussen kann. I. A. Richards' Angriff auf die sogenannte „ideale Schönheit" (ideal beauty, pure beauty) gehört mit F. R. Leavis' Forderung der Wortgestaltung (precise discrimination as to words, criticism as a matter of sensibility) zur Grundlage gegenwärtigen, kulturellen Neuaufbaus.

Obwohl als Herausgeber drei hervorragende Gelehrte (L. C. Knight, J. A. Mason, F. R. Leavis) im Titel von „Scrutiny" genannt sind, ist doch F. R. Leavis die verantwortliche Kraft dieser entscheidenden Literatur- und Kulturkritik.

Die Vierteljahrsschrift „German Life and Letters" (Oxford) wird von den germanistischen Professoren L. A. Willoughby, James Boyd und C. P. Magill herausgegeben. Sie ist keine streng fachwissenschaftliche, sondern vielmehr eine kulturelle Zeitschrift, die sich an breitere Leserkreise wendet. Die Herausgeber, als deren treibende Kraft der hochverdiente Goethegelehrte und Altmeister der englischen Germanistik Professor L. A. Willoughby sich mit bewundernswerter Sachkenntnis und feinem kritischen Urteil bewährt, vermitteln dem Leser das Schrifttum und die brennenden Probleme der deutschen Kultur. Neben Um- und Neudeutungen von althergebrachten Wertungen und neben Ersteinführungen von Werken, z. B. Thomas Manns *Doktor Faustus*, Stefan George, Kafka und „Poetry now" (Formanalyse der deutschen Lyrik seit 1945), kommen auch Dichter zu Worte.

Egon Holthusen schreibt dort (vol. 4 und 5, 1950 51 und 1951 52) über „Die Überwindung des Nullpunkts", worin die geistige Situation vor und nach 1945 gekennzeichnet

wird, und zwar im Gegensatz zu G. Benns l'art pour l'art-Haltung und mit Hinweis auf die aufbauenden Kräfte innerhalb des schöpferischen Deutschland, z. B. R. A. Schröders „Freiheit und Bindung in der Kunst" („Merkur" 1951) oder E. Jüngers *Über die Linie* (1950) u. a., worin die Überwindung der Spannung zwischen alexandrinischer Bildungsüberladung und nihilistischer Schwerblütigkeit, zwischen freier dichterischer Existenz und metaphysischer Aussage zum Austrag kommt.

Ferner werden auch die Beziehungen zwischen England und Deutschland untersucht, z. B. zwischen Coleridge und Goethe oder zwischen den Universitäten und anderen Instituten beider Länder. Schließlich bedeuten die rege Teilnahme des genannten Blattes an Übersetzungen ins Englische (Trakl, Stefan George u. a.) und zahlreiche, wegweisende Besprechungen von Veröffentlichungen über kunstgeschichtliche und literaturgeschichtliche Themen eine Erweiterung und Bereicherung des geistigen Horizontes im Sinne von Goethes Erschließung einer Weltliteratur.

II.

Sir Maurice Bowra ist vor allem durch sein Buch „The heritage of symbolism" in Deutschland bekannt geworden, obwohl gerade die Kapitel über Rilke und George an manchen Stellen anfechtbar sind, vgl. meine Besprechung in MLR 1943/44, p. 268ff. Das uns vorliegende Werk „Heroic poetry" (London 1952) zeichnet sich, wie fast alle Veröffentlichungen von C. M. Bowra, durch einen klaren und leicht zu lesenden Stil aus. Mit kühnem Griff hebt er aus der Überfülle des zur Verfügung stehenden Materials, das sich vom *Gilgamesch*-Epos herauf bis in die Neuzeit erstreckt, die wesentlichen Dokumente persönlichen Opfermutes und tragisch harten Lebensgesetzes in der Dichtung heraus. Das Weiterbestehen primitiven Gemeinschaftslebens erhält auch die „heroic poetry" am Leben: „as it certainly does with primitive societies like the Kara-Kirghiz, the Uzbeks, and the Armenians, and as it seems to have done for a certain period in Spain" (p. 561). Als Kenner nicht nur der griechischen, sondern auch russischen Dichtung betont M. Bowra besonders die Quellen aus Rußland, da Marfa Kryukova, geboren im Jahre 1876, aus einer alten Tradition heraus ihr Heldenlied *Tale of Lenin* singt, worin Voroshilov *glorious* und der *heroic Cossock Budenny* und Lenin *the Leader* gefeiert werden. Aus Uzbek stammen Ergash Dzhumanbulbul (1870–1938), die Nachtigall (bulbul), und der einfache Schäfer und Analphabet Pulkan (1874–1941), die als Liedersänger viele Generationen hinter sich haben. In Südserbien soll ein Mohammedaner Avdo Mededovic im Jahre 1934 (etwa 60 Jahre alt) ein episches Lied von ungefähr 12000 Zeilen in Abständen gesungen haben, das zwar nicht veröffentlicht, aber von M. Bowra in einer Prosazusammenfassung (durch M. Parrys Assistenten, A. B. Lord) aufgezeichnet ist. So lebt die mündliche Überlieferung heute noch fort, und wir dürfen daher diese Dichtung nicht mit dem Maßstab moderner Formanalyse beurteilen, als ob wir das gesprochene Wort vor uns liegen hätten. „Slips of memory" spielen oft eine große Rolle.

Zu gleicher Zeit sind wir heute Zeugen des unaufhaltsamen Niederganges der Heldendichtung von der furchtbaren Unentrinnbarkeit des Schicksals, denn das Individuum ist nun nicht mehr Mittelpunkt vieler moderner Lieder; die Situation wird wichtiger als das eigentliche Ereignis; der Held wird durch symbolische Deutungen stark idealisiert; das Reportoire und die Sprachform büßen mit der Zeit an Kraft und Glanz ein.

Im großen und ganzen bringt das Werk kaum etwas Neues, was den westeuropäischen Kulturraum betrifft; jedoch die Aufnahme der slavischen Materie ist, wie erwähnt, höchst willkommen. Der Forscher über irisches Sagengut und den deutschen Minnesang wird manche Lücken feststellen können. Auch ist der Formunterschied zwischen Lied und Epos stark verwischt in M. Bowras Darstellung. Aber er gibt uns wichtige

Aufschlüsse über Rezitation und Improvisation, die vor allem auf herkömmlicher Formelhaftigkeit beruht, vgl. S. 222ff.

Die Vergil-Übersetzung, „The Aeneid of Vergil" (1952), von C. Day Lewis ist für unseren Forschungsbericht insofern von hohem Belang, da darin, besonders im Vorwort, wesentliche Fragen der Übersetzungsmöglichkeiten in moderne Hexameter aufgerollt werden: „A translation cannot be poetry in its own right unless it has been subdued to the imaginative process of its original". Übersetzung muß, nach C. Day Lewis' Meinung, in einem gewissen Sinne selbst ein originales Gedicht sein. Seine Hexameter sind natürlich ungriechische Sechsheber mit freier Senkungsfüllung. Große Variationsmöglichkeit ist erlaubt, denn die Silbenzahl schwankt zwischen siebzehn und zwölf. C. Day Lewis gelingt eine Stärke des Ausdrucks, wie sie leider so oft in Übertragungen fehlt. Er erreicht dies vornehmlich durch abrupten, männlichen Zeilenschluß. Gelegentlich stört ein verblüffender Ausdruck aus der Gegenwartssprache: z. B. „on the qui vive" (statt vielleicht: „on the alert").

„The shorter Cambridge medieval history" von C. W. Previte-Orton (3 Bände, 1952) ist ein unersetzlicher Berater für alle Literaturforscher auf dem Gebiete des Mittelalters. Der aus mehreren Bänden verdichtete Doppelband bietet trotz notgedrungener Eindämmung des Materials einen wichtigen Einblick in die kulturellen Hintergründe und in die betreffenden Literaturen der Zeit. Besonders nennenswert sind die Abschnitte über Karl den Großen, die fränkischen Institutionen, das Heilige Römische Reich Deutscher Nation unter den Staufern u. a. Die Illustrationen sind von Dr. S. H. Steinberg gesammelt und verdienen besondere Erwähnung, denn sie bringen alte Landkarten, Darstellungen von Stadtversammlungen, Uta, Kaiserbilder und vieles andere, das man in Nachschlagewerken sonst kaum findet. Es ist erfreulich, daß die deutsche Geschichte so gut vertreten ist.

Aus Amerika stammen aus der Feder des hervorragenden Cincinnati-Germanisten, Professor E. H. Zeydel, gewichtige Übertragungen, durch die, begleitet von wissenschaftlichen Anmerkungen und Einführungen, einiges vom Allerbesten aus der mhd. Dichtung nun endlich Eingang in weitere ags. Leserkreise finden kann; vgl. meine Besprechung der genial einfühlenden *Tristan*-Übertragung (Gottfrieds Text) im ersten Forschungsbericht (1950); ferner meine Rezension von Zeydel-Morgans erfolggekrönter Übertragung von Wolframs *Parzival* (North Carolina University Press 1951) in „Erasmus" (August 1952, S. 499ff.). Ich darf daher nochmals auf die ausführliche Darstellung der Bedeutung vielverzweigter Gralsymbole, der Motive der magischen Natur und Paradieslandschaft u. a. verweisen, die voraussichtlich zu einer Erweiterung bzw. Neueinstellung der Gralforschung führen dürfte. Von E. H. Zeydel-Morgan erschienen auch „Poems of Walther von der Vogelweide: Thirty new English renderings . . . with an introduction" (University of Cincinnati 1952, Thrift Press, Ithaca, N. Y.). Ein nicht weniger warmherziges als wissenschaftlich verantwortungsbewußtes Vorwort leitet dieses willkommene Büchlein von 78 Seiten ein.

In diesem Zusammenhang sei auf H. Closs' „The visionary landscape: Indoeuropean imagery and symbolism in western landscape art" („The Aryan Path", Bombay, Mai Juni 1953, S. 195ff.) hingedeutet, worin den literarischen Verbindungsketten zwischen Ost und West nachgespürt und die in „The meeting of the waters" (Mai Juni 1948) begonnene Untersuchung über die östlichen Gralquellen weitergeführt wird. In Amerika ist der vornehmste Kenner der Artuslegende (s. Forschungsbericht I, 1950, S. 253) der Columbia University-Professor Roger Sherman Loomis, der nach Professor Kenneth G. T. Websters Tod von Mrs. Webster mit der Durchsicht, Korrektur, wissenschaftlichen Einleitung und Kommentierung des *Lanzelot*, übersetzt von K. G. T. Webster, betraut worden ist. Das Buch erschien nun in der Columbia

University Press 1951 und führt den schwer zugänglichen Text des Ulrich von Zatzikhoven (ed. K. A. Hahn, Frankfurt 1845) in Websters vereinfachend-modernisierender Übersetzung als historisches, kulturgeschichtliches Zeugnis des Mittelalters zum erstenmal in die namhafte Reihe der Columbia University „Records of civilisation: sources and studies" ein. In der Einleitung und den Anmerkungen entfaltet Professor R. S. Loomis sein reifes, an Fülle und Tiefe überwältigendes Wissen von der Gralsage, von Chrêtien u. a., und zwar in Form von Parallelen, Gegensätzen und Zusätzen, die dem Spezialforscher auf dem einschlägigen Gebiete unentbehrlich sein werden. Ein Jahr später wurde „La légende arthurienne et le Graal" (Paris 1952) vom Direktor der École des Hautes Études, Sciences Religieuses, Professor Jean Marx, veröffentlicht. Aber dieser ebenso gewichtige Beitrag zu Fragen der keltischen Motive u. a. innerhalb der Gralsage liegt außerhalb unseres Bereiches; so auch die ausgezeichnete Monographie des Germanisten aus Lyon, des Professors Georges Zink, über „Les légendes héroiques de Dietrich et d'Ermrich dans les littératures germaniques" (Paris 1950).

Der Traktat *Christi Leiden in einer Vision geschaut* ist uns durch eine Ausgabe aus dem Nachlaß des international berühmten Londoner Professors Robert Priebsch („Germanische Bibliothek", II. Abt., 39, Heidelberg 1936) vermittelt worden. R. Priebsch stellte als Heimat das rheinfränkisch-hessische Sprachgebiet fest. Er fand die Hs. der Passion Christi in Kölner Privatbesitz. Sie ist jetzt im Besitze des Verfassers dieses Berichtes. Wir beide glaubten, daß der Text nur in einer Hs. auf uns gekommen sei, und niemand hätte sich aufrichtiger gefreut als Professor R. Priebsch selbst, hätte er von weiteren Hs.-Funden gehört, die nun Professor F. P. Pickering (seit Herbst 1953 an der Reading University) in einer mustergültigen Ausgabe herausgegeben hat (Manchester 1952).

Auf dem Gebiete der philologischen Forschung ist das Werk des emeritierten englischen Germanisten Jethro Bithell: „German pronunciation and phonology" (1952) beachtenswert. Trotz des hohen Alters des Verfassers bekundet er einen ungemein regen und fast unheimlich aufnahmefähigen Geist. Das Buch ist zugestandenermaßen als Ergänzung zu dem Standardwerk der ags. Germanistik „The German language" von Priebsch und Collinson und zugleich als der erste Band einer großangelegten „German grammar" gedacht. Der Keim dazu wurde bereits in den Studienjahren des Verfassers in Manchester unter der akademischen Leitung von Professor Arwid Johannson gelegt, aus dessen „Phonetics of the new high German language" (1906) Mr. Bithell seinem Buch wertvolle Anregungen und Ergebnisse einverleiben konnte. Trotz der schier verwirrenden Fülle des gebotenen Materials ist der Aufbau in deutlichen Umrissen gezeichnet. Das erste Kapitel bringt graphische Lautsymbole, Rechtschreibung u. a. und eine knapp gehaltene Geschichte der Phonetik; das zweite die Klassifikation der Konsonanten und Vokale; das dritte die Phonetik als Zweig der Philologie (Lautwandel, -ersatz, -gesetz, Rückumlaut, Ablaut, Hybriden oder Mischformen: z. B. Schuster aus mhd. schuoch und lat. sutor); das vierte Kapitel ist den Fragen der Schallfülle, -stärke, Klangfarbe, Tonhöhe, Akzentuierung, Rhythmik u. a. gewidmet; das letzte handelt von Orthographie und Orthoepie. Es ist schade, daß der weitbelesene Verfasser auf das grundlegende Werk von Priebsch-Collinson nicht weiter eingeht, und zwar auf die zweite, wesentlich umgearbeitete und erweiterte Ausgabe (1946), in der uns ein reichlicher Stoff für Formen- und Satzanalyse aus seltenen Quellen geboten wird. Jedenfalls ist J. Bithells „German pronunciation" ein Markstein im Schaffen ags. Germanistik und ein unentbehrliches Nachschlagewerk für die zukünftige Forschung.

Professor André Morets „Phonétique historique de l'Allemand" (Paris 1953) ist demgegenüber ein Muster straffer Gedankenformulierung und knapper Auswahl. Da

ist „la simplicité et la clarté, deux qualités rares en pareille matière"; aber leider müssen wir es uns versagen, hier darauf einzugehen.

III.

A. H. J. Knights Monographie über „Georg Büchner" (Oxford 1951) ist sehr schwer zu besprechen, denn der Verfasser mischt mitten in seine zum Teil schlagende Beweisführung ein Ressentiment, das offenkundig krankhaft wirkt, besonders angesichts der krassen Formulierungen bzw. Verallgemeinerungen. Warum gerade die Deutschen die Sündenböcke ärgsten Kalibers nennen? Da könnte mancher außerhalb der deutschen Pfähle an die eigene Brust klopfen und sein Mea culpa bekennen.

Wie steht und stand es wohl mit dem Urteil über Donne, Marvel, Blake, Byron, Browning, D. H. Lawrence u. a.? Wäre da nicht auch die Funktion der deutschen Literarhistoriker von einer gewissen bescheidenen Bedeutung („a certain modest significance") für die Korrektur des nationalen Urteils? Aber eine solche Einstellung, die prinzipiell auf „debunking" ausgeht, ist auf dem Holzwege, ebenso hier wie dort, und verlockt zu dogmatisierenden Ausfällen.

„Nicht die bissigste Kritik wird sich als die wahrste erweisen, sondern jene, die dem Schmerz entstammt" (M. Rychner: „Zeitgenössische Literatur"). Es müßten andere Kräfte als persönliche Abneigung am Werke sein, um Schiller und Stefan George selbstherrlich zu entthronen oder nur als „historisch" wichtig zu erkennen: „Schiller is a case point, and Stefan George is certainly another" (S. 166). Dazu kommt noch die Erwägung, daß Büchner selbst ebenso wenig charakteristisch deutsch ist wie z. B. Leverkühn in Th. Manns *Doktor Faustus*.

Schließlich seien die zwei ersten Zeilen der Monographie hier wiedergegeben: „Goethe alone excepted, no writer in the German language, of any epoch, shows more unmistakable signs of genius than Georg Büchner". Wir denken an Hölderlin und Novalis, die allein schon die Unbedingtheit solchen Ausspruchs in Frage stellen.

Solche und ähnliche Erwägungen vergällen einem das Werk, das sich durch einzelne scharfe, treffende Analysen auszeichnet, so besonders von *Dantons Tod* und *Woyzeck*, dessen Wirkungskraft von einer höchst „undeutschen" Art sei: „its extraordinary concision and simplicity, of a most un-German kind" (S. 131). Aber ist dann H. v. Kleist auch undeutsch?

Von den Untersuchungen über die Ausdrucksformen der deutschen Lyrik verdient S. S. Prawers „German lyric poetry. A critical analysis of selected poems from Klopstock to Rilke" (1952) hervorgehoben zu werden. Als Ziel dieses Werkes von seltener Einfühlungskraft wird ausdrücklich ein volleres Verständnis deutscher Dichtung beim englischen Leser erstrebt: „to help English readers of German poetry towards a fuller response" (S. 7). Das erste Kapitel behandelt Wesensprobleme der lyrischen Form: direkten und bildhaften Ausdruck, Dichtung und Moral, mechanisches Maß und innere Form. Der Verfasser stellt sich mit Berufung auf Schillers Besprechung von Bürgers Werk auf die Seite Schillers, der eine edle Individualität fordert. „Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden."

Von Seite 26 an, dem Einsatz des zweiten Kapitels, entwickelt sich des Verfassers Darstellung zu einer Geschichte der deutschen Lyrik mit glänzenden Einblicken in Eigenart und Eigengesetzlichkeit auf Grund glücklich gewählter und kritisch-originell durchleuchteter Beispiele aus Werken von Hölderlin, Eichendorff, Droste, Mörike, Keller, Storm, dessen *Hyazinthen*-Lied mit Effekt in Thomas Manns *Tonio Kröger* aufgenommen wurde. Jedoch scheinen vor allem Schiller, Lenau und Geibel in ihrer lyrischen Ausdrucksform unterschätzt zu sein. Gelegentliche Vergleiche wie z. B. über die Auffassung der Natur bei Goethe und der Romantik (Eichendorff) bekunden einen

wachen Intellekt, in dem sich Wissenschaft und Künstlerisches zu vorbildlicher Einheit verbinden.

Michael Hamburgers Einleitung zu seiner „Hölderlin"-Übertragung (1952) ist eine verbesserte Erweiterung und Ergänzung der ersten Ausgabe aus dem Jahre 1942. Ein vergleichendes Studium der Übersetzungen von M. Hamburger und J. B. Leishman, besonders in Hinsicht auf *Hyperions Schicksalslied*, *Hälfte des Lebens*, *Sokrates und Alkibiades* u. a., zeigt, wie viel näher J. B. Leishmans rhythmische Anpassung dem Original kommt als Hamburgers Version; s. auch die englischen Übertragungen von Gedankenblitzen wie: *Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste*. Die Einleitung spiegelt jedoch des Verfassers Aufgeschlossenheit gegenüber Holderlin und auch Goethe wider. Umso überraschender fällt die Aburteilung des Diotima-Erlebnisses auf, das von M. Hamburger im Vergleich zu J. M. Lenz' *Hofmeister* noch viel skandaloser genannt wird: „the much more scandalous nature of Hölderlin's attachment" (S. 21). Das höchst anziehend gedruckte Werk ist leider nicht frei von argen Druckfehlern, die nicht auf die Rechnung von Hölderlins eigener, eigenwilliger Orthographie zu setzen sind. Das englische Wort für *Schlaken* ist nicht „splinters", sondern „slags"; doch fügt sich jener Ausdruck gut in die Bildlichkeit des *Ganymed*-Gedichtes (S. 244).

Eine verständnisvolle und zuverlässige Einleitung zu einer willkommenen Auswahl von Heines Gedichten liegt in Kathleen Webbers „Heinrich Heine: Poems" (Oxford 1952) vor, die reichlich mit Anmerkungen im Rahmen der „Blackwell's German Texts" (General Editor: James Boyd) versehen sind. Im Einzelnen mag der Leser dem Herausgeber nicht zustimmen, z. B. S. 123, wo es heißt, daß die Schilderung der Opferung der Spanier vor „Vitzliputzli" durch Heines Parodie an Wirkung erhöht werde: „The effect is heightened by the turning of the pagan rite into a ghastly parody in which he reverses the meaning of the Catholic Mass . . ." Nach unserem Gefühl wird durch solche Mittel („a grisly note of humour") die künstlerische Wirkung eher geschwächt als verstärkt.

„Friedrich Hebbel: Poems" (Oxford 1953) wurden durch Professor Edna Purdie, Englands hervorragendste und im Ausland ebenso geehrte Hebbel-Forscherin, eingeleitet und in wertvoller Auswahl herausgegeben. In den „Anmerkungen" liegt eine Fundgrube für vergleichende Studien über Hebbels Stil: z. B. Hinweise auf Hebbels Eigengesetzlichkeit, aber auch auf Anregungen durch Klopstock, Goethe, Schiller, Uhland u. a., Beziehungen zu Mörike, besonders aber zur Natursymbolik, und vor allem auf das rätselvolle Wechselspiel in Hebbels Dichtung zwischen Sinnenerfahrung und Besinnung, Anschauung und Reflexion. Immer wieder wird an Hand greifbarer Beispiele die formale und geistige Eigenart des Dichters erschlossen.

Die Textausgabe und -erläuterung von Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* durch den Sheffield-Germanisten Professor William Mainland (Oxford 1951) ist dem Gedächtnis von dessen einstigem Lehrer, Professor O. Schlapp, gewidmet und überschreitet ebenfalls bei weitem den Rahmen eines gewöhnlichen Textbuches. Das Werk ist eigentlich eine in sich geschlossene, ausgezeichnete Monographie über Schillers Traktat, die durch originelle Stilvergleiche, Zusammentragung von Stoff- und Formparallelen aus altklassischem und zeitgenössischem sowie auch gegenwärtigem Schrifttum den Leser unmittelbar anregt und in den Zauberkreis von W. Mainlands außergewöhnlichem künstlerischem Mitempfinden zwingt. Dieses Buch möge jeden Germanisten durch das Literaturstudium als conditio sine qua non begleiten und als Grundlage von Seminarübungen über Dichtungsdeutung dienen.

Von „Jeremias Gotthelf. An introduction to the Swiss novelist" (Oxford 1953) handelt Dr. H. M. Waidsons Monographie, die sich selbstbescheidend eine Einführung nennt. Gotthelf wurde zuerst durch Ruskin dem englischen Lesepublikum vorgestellt.

Dr. Waidson baut bedächtig Stein auf Stein innerhalb des chronologisch sorgfältig gegründeten Gerüstes. Er entfaltet vor uns den Gehalt der sozialen Reformromane (*Bauernspiegel* u. a.), der politischen Romane (*Herr Esau*, *Zeitgeist und Berner Geist*), ferner von Novellen, Kalendergeschichten, Legendarischem u. a. Als Gotthelfs bedeutendste Novelle wird *Die schwarze Spinne* hervorgehoben. An ihr erläutert der Verfasser die eigenartige Methode, durch die sich gewisse Gotthelf-Erzählungen auszeichnen; wie in den *Rotentaler Herren* ist die Novelle in zwei Teile gespalten, die eigentlich selbständig sind, d. h. sich nicht äußerlich ergänzen, sondern eher wiederholen, steigern und beleuchten. Die mittelalterliche Legende von der Beschwörung der Teufelsspinne in den Tagen der Pest und das Nachspiel nach zweihundert Jahren werden in die Erzählung von einer Bauerntaufe verwoben.

Der Verfasser betont die Einheit von Gotthelfs Gesamtwerk, das von einer überragenden Künstlerpersönlichkeit getragen ist. Im Charakter Gotthelfs selbst jedoch ist eine Ambiguität der Lebensschau zu entdecken, die hin und her schwankt zwischen christlicher Charitas und dem Glauben an den rächenden Jehova des Alten Testamentes. Waidsons Monographie ist frei von überschätzendem Lob. Im Gegenteil erkennt der Verfasser im didaktischen Zug und in dem Einstrom des Berner Dialektes entscheidende Faktoren, die z. B. im Gegensatz zu Dickens' Popularität die Aufnahme von Gotthelfs Schriften besonders im Ausland einschränken. Aber die Originalität der dichterischen Vision und kühnen Sprachformung sichern diesem einen Ehrenplatz im geistigen Raum Europas. Als Ergänzung zu Dr. Waidsons eindringlicher Monographie wäre eine Spezialuntersuchung über Gotthelfs Bildkraft und Sprachentwicklung willkommen.

Der Cornell University-Germanist Professor Victor Lange, dessen Gelehrtenruf weit über die Grenzen Amerikas hinaus Ehrungen erfuhr, gab in der „Modern Library, New York" (1952) eine Sammlung von Novellen und Erzählungen unter dem Titel „Great German short novels and stories" heraus. Nach des Verfassers überzeugenden Ausführungen im Vorwort ist die deutsche Kurzgeschichte die einzige Kunstform, die sich auf eine durchgehende Tradition stützen kann, welche von Goethes *Werther* bis herauf zur Ambivalenz unserer von Entgrenzung bedrohten Existenz bei Th. Mann und Kafka reicht. In den einleitenden Grundgedanken kennzeichnet Professor Victor Lange die Sonderentwicklung der deutschen Novelle und setzt der Goetheschen Auffassung von der sich ereigneten unerhörten *Begebenheit* den Anspruch gegenwärtiger geistiger Situationen gegenüber. Die Charakterisierung der einzelnen ausgewählten Novellen ist ausgezeichnet, denn der Verfasser hat ein kritisches Auge für Formwerte, Ähnlichkeiten und Gegensätze (vgl. z. B. die Deutung von H. v. Kleists Technik in der objektiven Darstellung der Liebesidylle mitten im Grauen im *Erdbeben in Chili*, der von Heinrich Manns „Three minute novel", von Professor V. Lange selbst erfolgreich übersetzt wurde, oder Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl* mit der ins Symbolische gesteigerten Großmutter). Schlagwörter wie „Realismus", „Naturalismus" u. a. werden auf ihre Berechtigung hin neu untersucht. Gerade dieser Abschnitt verrät einen verantwortungsvollen Forschergeist. Zu des Verfassers eigenem Leidwesen konnten Stifter und Gotthelf (*Schwarze Spinne*) nicht aufgenommen werden, aber wir hoffen, daß sie in einem zweiten Teil der Anthologie in naher Zukunft erscheinen können. Über Professor Langes Goethe-Ausgabe s. Forschungsbericht II.

Hugo von Hofmannsthals „Selected prose" (London 1952) erschien in der Übersetzung von Mary Hottinger und Tania und James Stern, mit einem einführenden Kapitel von dem kürzlich verstorbenen Hermann Broch. In der Einleitung weist H. Broch auf die erstaunliche Mannigfaltigkeit in H. v. Hofmannsthals dichterischer Tätigkeit und auf dessen Meisterschaft im philosophischen Essay hin. Sachlich

wird zugleich das geläufige Vorurteil von des Dichters sogenanntem erstarrtem Künstlertum zunichte, in das eine seltene Frühreife sich verloren hätte. Auch wendet sich H. Broch gegen die Meinung, daß H. v. Hofmannsthals künstlerische Unentschlossenheit Zeichen einer verfänglichen Passivität sei; er sei viel mehr ein gehemmter Springer als ein Nicht-Springer: „. . . not a 'non-leaper'; he was an inhibited leaper . . . his starting run, impressive as it was in Andreas, led to the actual leap only in The Tower" (S. XL). Der *Chandos-Brief* wird als erstes Ergebnis von H. v. Hofmannsthals Bruch mit dem reinen Ästhetizismus verbucht; als die zweite Stufe in dieser Entwicklung wird des Dichters Neigung zur Volkskunst und zum Märchen, *Frau ohne Schatten*, und zum Volkstümlichen im allgemeinen angesehen. Wir dürfen Broch besonders zustimmen, wenn er H. v. Hofmannsthals schöpferische Essays Dichtung nennt: „poetry in essay form" (S. XLIV).

Cyril Scotts „Die Tragödie Stefan Georges. Ein Erinnerungsbild und ein Gang durch sein Werk" (mit einem bisher unveröffentlichten George-Bildnis von Erich Kuithan) erschien zuerst in deutscher Sprache, und zwar als Rheingauer-Druck im Verlag Lothar Hempe (1952), aus dem englischen Ms. übersetzt von Dr. Ilse Schneider. Die anziehende, bibliophile Ausgabe ist dem Verfasser dieses Forschungsberichtes gewidmet. Die biographischen Einzelheiten aus der Feder des berühmten Musikers, Komponisten und Schriftstellers Cyril Scott vertiefen unsere Kenntnis von dem magischen Wort und der formalen Kraft Stefan Georges. Wohl kein anderer Engländer konnte sich als persönlicher Freund und als Künstler so einschmiegsam in sein Werk einfühlen, das zwischen dichterischer Ekstase und gestaltendem Ausdruck einzig in sich schwebend ruht. Auf die für Cyril Scott unerquickliche Fehde über dieses Buch hier näher einzugehen, verbieten mir Raum und Thema; aber um der Gerechtigkeit willen fühle ich mich gedrängt, hier einige Zeilen aus C. Scotts Brief vom 24. 3. 1953 an mich zu veröffentlichen: „Now about the S. G. script. Lothar Hempe having somehow heard about my Memoir and translations asked me to let him see the script. He suggested that if I couldn't find a publisher in England he would get it printed in Germany and arrange with some publisher here to sell copies. I wrote and said I doubted whether an English publisher would react favourably to that idea. Anyhow – to shorten a long story – I sent him a copy of the script. He showed it to S. G.'s lit. Executor. Dr. Boehringer, who informed him that he would disallow the publication of the translations if the memoir was published as it stood. I then asked Hempe to return the ms. so that I could make some alternations. He did not reply for a long time. Then finally informed me that a translation of my memoir by itself was already in print and it was too late to alter it."

Unterdessen erschien Claude Davids Studie „Stefan George: Son œuvre poétique" als vol. IX der „Bibliothèque de la Société des Études Germaniques" (1952), worin sich staunende Verehrung und aufschlußreiche Formanalyse die Waage halten. Doch gehört dieses Buch nicht mehr in den Kreis unserer Berichterstattung[2].

[2] Der neueren Goethe-Literatur in englischer Sprache wird ein eigener Forschungsbericht aus der Feder von L. A. Willoughby (London) gewidmet sein. [Anmerkung des Herausgebers.]

Wolfram und der Gral in neuem Licht.

Von

Bodo Mergell (Mainz).

I. Grundsätzlicher Teil: Der Gral im Mittelpunkt der Gralsage des Hochmittelalters (Robert, Chrestien, Wolfram, *Queste del Saint Graal*, Bernhard von Clairvaux; Lumière du Graal, J. Marx, R. S. Loomis, H. Newstead, A. C. L. Brown, K. Burdach). – II. Historischer Teil: Zur Grundlegung der neueren Wolfram- und Gralforschung (J. Schwietering, Fr. Panzer, S. Singer, J. Fourquet, B. Mergell, Fr. Ranke, H. Schneider, Fr. Maurer, B. Mockenhaupt, G. Weber, W. J. Schröder). – III. Aktueller Teil: Zum gegenwärtigen Stande der Wolfram- und Gralforschung (Kyot?, Der Gralstein *lapsit exillis*, Gral und analogia entis, Gottes *wârheit* und Trevrizents *liegen*, Der Wandel der Gralprämissen, Zum 'Kathedralengrundriß' des *Parzival*).

Wie der französische Sammelband Lumière du Graal aufs neue zeigte, beruht die Einheit der mittelalterlichen Gralsage nicht sowohl auf ihrem Grundbestand an erzählenden Einzelzügen als vielmehr auf ihrem Haupt- und Kernmotiv, dem Gral[1]. Zwar sind bei näherem Zusehen die gemeinsamen epischen Züge zahlreich und eindeutig genug, um eine relative Chronologie der ältesten französischen Graldichtungen im Sinne einer Priorität der Grallegende vor dem Gralroman, der *Gralestoire* Roberts von Boron vor Chrestiens *Conte del Graal* zu sichern[2]: hier wie dort erscheint der Gral von Klarheit (*grant clartez*) umleuchtet, Roberts *riche* oder *bon pescheor* ist zu Chrestiens Fischerkönig (*roi* oder *riche roi pescheor*) erhöht, hier wie dort stellt sich die Gralfamilie in vielgliedrigem Sippenzusammenhang dar; und wenn Robert die Gralgemeinde durch das heimlich sich ausbreitende Laster der *luxure* von innen her gefährdet sieht, so verleiht Chrestien diesem Gedanken in der Gestalt des siechen Gralkönigs (*roi maheigniez*, Wolframs Anfortas) eine ritterlich-höfische Prägung, die das aus der *Estoire* bekannte Motiv des Fisches (*un poisson querre et peeschier*) zur Romanepisode des angelnden, zur Jagd untauglichen Fischers ausbaut. – Es fehlt also nicht an gemeinsamen Zügen, die schon für das 12. Jahrhundert nicht nur von einzelnen Graldichtungen, sondern im eigentlichen Sinne von Gral'sage' zu sprechen erlauben. Deren Einheit aber beruht, wie gesagt, nicht in erzählendem Rankenwerk, sondern wesentlich auf dem Motiv des Grals, wobei der Name und die Sache 'Gral' gleichermaßen bedeutend erscheinen.

[1] Lumière du Graal: Études et textes présentés sous la direction de R. Nelli, Paris 1951. Es handelt sich um ein an eine breitere Öffentlichkeit sich wendendes, im einzelnen ungleichwertiges Sammelwerk, aus dem folgende Beiträge herausgehoben seien: E. Hœpffner, L'Estoire dou Graal de Robert de Boron (S. 139–150); M. Lot-Borodine, Les Grands Secrets du Saint-Graal dans la Queste du pseudo-Map (S. 151–174); J. Frappier, Le Cortège du Graal (S. 175 bis 221); Fr. Ranke, La portée symbolique du Graal chez Wolfram d'Eschenbach (S. 225 bis 229). – Der Überblick über die im letzten Jahrzehnt zu fast unübersehbarer Breite angeschwollene wissenschaftliche Literatur zur Wolfram- und Gralfrage wird erleichtert durch folgende Hilfsmittel: Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne, Bd. 1–4, Paris 1949–1952 (Bd. 2, 1950, enthält eine Bibliographie der deutschen und österreichischen Veröffentlichungen der Jahre 1939–1949); The Modern Language Association of America, Arthurian Newsletter, hg. v. Helaine Newstead (Hunter College, New York); hingewiesen sei ferner auf die bibliographische Berichterstattung von Fr. Maurer im Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen sowie von J. J. Parry im Modern Language Quarterly.

[2] Robert de Boron, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, ed. W. A. Nitze (Les Classiques français du moyen âge 57), Paris 1927; dazu Ph. A. Becker, Von den Erzählern neben und nach Chrestien: Z. f. r. Ph. 55 (1935), S. 260ff. – Christian von Troyes, *Der Percevalroman* (*Li Contes del Graal*), ed. A. Hilka (Sämtliche erhaltene Werke, 5. Band), Halle 1932; dazu W. Kellermann, Aufbaustil und Weltbild Chrestiens von Troyes im Percevalroman, Halle 1936.

Der Gral ist recht eigentlich der Kristallisationspunkt der neuen Sage, um den alsbald neue teils legendenhafte, teils ritterlich-höfische, teils ausgesprochen geistliche Züge zusammenschießen: im Sinne einer Anreicherung und Erweiterung, einer Umbildung und Neufassung des ursprünglichen Sagenkernes[3].

Das Gralbuch von Jean Marx hat diesen Vorgang der Sagenbildung in neues Licht gerückt. Mit dem Versuch literargeschichtlicher Erfassung des 'schème Arthurien' ist eine vorwiegend stoff- und motivgeschichtliche Einstellung, wie sie innerhalb der amerikanischen Forschung besonders durch Roger Sherman Loomis und seine Schule vertreten wird, überwunden zugunsten einer mehr ganzheitlich gerichteten Fragestellung, die weniger von der Abstraktion einer hypothetischen, im luftleeren Raume schwebenden Gral-Artussage als vielmehr von den konkreten Gral- (und Artus)dichtungen ausgeht, die uns aus dem Mittelalter überkommen sind[4].

Dabei wird der Name Gral, den die ältere Forschung zunächst mehr sachlich-inhaltlich zu bestimmen suchte[5], auch nach seiner poetischen Funktion und Bedeutung erkennbar. Vom Appellativum zum Nomen proprium sich verfestigend (die Begriffe *graal* und *veissel*, *un graal* und *li graaus* stehen zunächst noch nebeneinander), bildet dieser Name als Bezeichnung des Abendmahls- und Blutgefäßes innerhalb des Erzählzusammenhanges von Christi Abendmahl, Passion und Auferstehung mit der anschließenden Einkerkerung Josephs von Arimathia durch die Juden den Schwerpunkt der neuen Sage. Dabei stehen Erinnerungen an den christlichen Meßkelch sowie an liturgisches Zeremoniell im Hintergrunde (das eucharistische Sakrament gilt typologisch als Erfüllung der alttestamentlichen Stiftshüttensymbolik), wie denn auch der Frömmigkeitswandel des 12. Jahrhunderts auf die Entstehung der Gralsage einwirkt. Solche Erinnerungen aber treten zurück, je mehr sich die *Gralestoire* durch Hereinnahme legendenhafter und weltlicher Züge (auch aus der *Veronikalegende*) vom biblischen

[3] B. Mergell, Zur Entstehungsgeschichte der Sage und Dichtung vom Gral: G. R. M. 3, 1953, S. 91–109; ders., Der Gral in Wolframs Parzival: Entstehung und Ausbildung der Gralsage im Hochmittelalter (Sonderabdruck aus Band 73 und 74 der Beiträge zur Geschichte der dt. Sprache und Literatur), Halle 1952; dazu die Rezensionen von W. J. Schröder (D. L. Z. 74, 1953, Sp. 208–211), G. Weber (Anz. f. d. A. 66, 1953, S. 89–93), W. Wolf (G. R. M. 3, 1953, S. 246–248). – Vgl. die Vorarbeiten des Verf., Wolfram von Eschenbach und seine französischen Quellen I. II, Münster 1936 und 1943; ders., Tristan und Isolde: Ursprung und Entwicklung der Tristansage des Mittelalters, Mainz 1949; dazu die G. R. M. 3, S. 93, Anm. 2, genannten Rezensionen; die inzwischen hinzugekommene Besprechung von C. Minis (Der Wächter 33, 1952, S. 11f.) liegt unterhalb des in Deutschland üblichen Wissenschaftsniveaus.

[4] J. Marx, La Légende arthurienne et le Graal (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences religieuses, vol. LXIV), Paris 1952; s. auch Hildegard Emmel, Formprobleme des Artusromans und der Graldichtung: Die Bedeutung des Artuskreises für das Gefüge des Romans im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden, Bern 1951; dazu R. S. Loomis, Speculum 28 (1953), S. 158f. – Als kennzeichnend für Loomis und seine Schule seien sein Aufsatz Le Folklore Breton et les Romans arthuriens (Annales de Bretagne 56, 1949, S. 203–227) sowie sein Hauptwerk genannt: Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes, New York 1949; dazu die Rezension seiner Schülerin Helaine Newstead, Speculum 24, 1949, S. 591–598; dazu dies., The Grail Legend and Celtic Tradition (Franco-American Pamphlets, Third Series, Nr. 5), New York 1945; dies., Bran the Blessed in Arthurian Romance, New York 1939. – Zum Gralbuch von A. C. L. Brown, The Origin of the Grail Legend (Cambridge, Mass. 1943) vgl. die methodisch wichtigen, 1951 in Winchester vorgetragenen Bemerkungen von F. Whitehead, L'origine de la légende du Graal – Quelques points de méthode (Bulletin bibliographique de la S. I. A. 3, 1951, S. 97); dazu Margaret Richey, The Story of Parzival and the Grail, Oxford 1935.

[5] K. Burdach, Der Gral: Forschungen über seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinuslegende (Forschungen zur Kirchen- und Geistesgeschichte, Bd. 14), Stuttgart 1938, S. 469–476 ('Die Bedeutung des Wortes Gral'); zu Burdachs Werk vgl. die Rezensionen von H. Schneider, Gött. Gel. Anz. 202 (1940), S. 23–37, und Fr. Ranke, Anz. f. d. A. 64 (1948), S. 20–24. – Mit Recht bemerkt J. Vendryes, daß der Name Gral nichts Keltisches hat (Lumière du Graal, S. 74).

Wurzelboden löst und aus der Überlieferungsgeschichte der *Vindicta Salvatoris* bzw. der *Gesta Pilati* entfernt, um mit Roberts Werk eine eigenständige Erzähltradition zu begründen. In dunkler Tiefe eines festverschlossenen Gefängnisses geschieht es, daß Joseph von Arimathia, von aller Welt vergessen, das Gralwunder schaut – daß Gott selbst sich zum Träger des Grales macht:

713 *Meis Diex nou mist pas en oubli,*
cui on trueve au besoing ami,
car ce que pour lui soufert ha
mout tres bien li guerredonna.
A lui dedenz la prison vint
et son veissel porta, qu'il tint,
qui grant clarté seur lui gita,
si que la chartre enlumina;
et quant Joseph la clarté vist,
en son cuer mout s'en esjoïst.
Diex son veissel li aportoit,
ou son sanc requeillu avoit.
De la grace dou Seint Esprist
fu touz pleins, quant le veissel vist –

In mystischer Lichterscheinung ereignet sich Gottes Ankunft und Gegenwart als Gnadenwunder des heiligen Geistes (vgl. Apg. 12,7; in gleiche Richtung weist der den Mittelteil der *Estoire* bestimmende Gegensatz zwischen Moysés und Petrus: Apg.3,22. 23). Wegweisend für Robert wurde dabei die Lehre des hl. Bernhard von Clairvaux, die einen mittleren, verborgenen, *in spiritu et virtute* sich vollziehenden *adventus Domini* kennt, welcher mitten inne liegt zwischen Christi erster und letzter Kunft – der ersten bei seiner Menschwerdung *in carne et infirmitate* und der letzten bei seiner Wiederkehr am Ende aller Dinge zum Gericht *in gloria et maiestate* – und welcher jetzt, in unserer Gegenwart, sich ereignet: wie denn auch Roberts einleitender Begriff der *venue en terre* anknüpft an Bernhards Begriff des *adventus (triplex)*. Schon bei Robert, auf frühester Sagenstufe also, zeigt sich die mittelalterliche Gralsage bestimmt durch mystische Züge – nicht erst auf der späteren Stufe der cisterciensisch-mönchischen *Queste del Saint Graal* (um 1220), deren Beziehungen zu Bernhard Étienne Gilson nachwies, wie anderseits Julius Schwietering für Wolframs *Parzival* dessen Verwurzelung in einem die deutsche hochmittelalterliche Dichtung um 1200 speisenden mystischen Unterstrom aufzeigte[6].

Die gesamte, von Robert über Chrestien zu dessen Fortsetzern und zur *Queste* sowie

[6] *La Queste del Saint Graal* ed. A. Pauphilet, Paris 1923; A. Pauphilet, Études sur la Queste del Saint Graal, Paris 1921; É. Gilson, La Mystique de la Grâce dans la Queste del Saint Graal (Romania 51, 1925, S. 321–347); ders., Les Idées et les Lettres, Paris 1932, S. 59–91; dazu Lumière du Graal, a. a. O., S. 153f., 210ff. – J. Schwietering, Die deutsche Dichtung des Mittelalters, Potsdam o. J.; ders., Parzivals Schuld: Zur Religiosität Wolframs in ihrer Beziehung zur Mystik, Frankfurt 1946; ders., Wolframs Parzival (Von deutscher Art in Sprache und Dichtung, Bd. 2), Stuttgart und Berlin 1941; dazu Fr. Ranke, D. L. Z. 71 (1950), Sp. 304f. – Die Einbeziehung der *Veronikalegende* mit dem Eingreifen Vespasians und Titus' in Roberts *Estoire* dient nicht nur zur Motivierung der Befreiung Josephs von Arimathia aus seinem Verließ, sondern bezeichnet für mittelalterliche Auffassung die Wende des Alten Bundes und den Beginn weltweiter Ausbreitung des Neuen, wie dies vom Propheten vorhergesagt war: *Post passionem igitur Christi venit Titus et debellavit Judaeos et destruxit urbem et templum et cessaverunt libamina et sacrificia, quae ultra illuc celebrare non potuerunt, ut impleretur quod fuerat ante a propheta praedictum* (Die altdeutschen Bruchstücke des Tractats des Bischof Isidorus von Sevilla De fide catholica contra Judaeos, ed. K. Weinhold, Paderborn 1874, § 8 S. 24); zur entsprechenden Auffassung der *Veronikalegende* in der *Kaiserchronik* vgl. B. Mergell, Annolied und Kaiserchronik (P. B. B. 75, 1953, S. 1–23); auch die Symbolik des Wolframschen Gral*tempels* ist aus dieser geschichtsphilosophischen bzw. geschichtstheologischen Sicht zu verstehen.

anderseits über Wolfram zu Heinrich von dem Türlin und Albrechts *Titurel* sich erstreckende Sagenentwicklung des 12. und 13. Jahrhunderts ist somit, auf jeweils verschiedene und im einzelnen zu differenzierende Weise, von Heiliggeistmystik durchdrungen. Schon von den Ursprüngen her beruht der Impuls der mittelalterlichen Gralsage nicht sowohl auf ihrer Analogie zur Eucharistie (im kirchlichen Sinne) als vielmehr auf ihrer Unmittelbarkeit zu Gott, genauer gesagt auf ihrer Vergegenwärtigung der göttlichen Kunft und Gegenwart, wobei die poetische Darstellung sich einzelner eucharistieanaloger oder wesenhaft eucharistischer Züge bedient, um jenen mittleren *adventus medius* auf neue Weise zu realisieren.

Im einzelnen vollzieht sich die Sagenentwicklung der Jahrzehnte um 1200 im Sinne einer Wandlung vom Abbild zum Sinnbild, in Richtung auf eine Herausbildung eigenwüchsiger poetischer Symbolik, die in Wolframs *Parzival* ihren Gipfel erreicht. Ist der Gral, in abwandelnder Erinnerung an Bernhards *vas vitreum*, bei Robert noch wirklich Abendmahls- und Blutgefäß und geht die *Estoire* noch tatsächlich aus von Christi Passion, von Josephs Gefangenschaft und Erfahrung der *grace dou Seint Esprist*, so wird der Gral bei Chrestien zu einem auf der Gralburg bewahrten Hostienbehälter. das Geistwunder des *veissel* erscheint in der durchgeistigten Gestalt des alten Gralkönigs (*si esperitaus*) ins Menschliche gewandelt (dieser ist innerhalb des *Conte del Graal* ein 'positives' Gegenbild zum *roi maheigniez*); dagegen wird das Passionsgeschehen nur mehr mittelbar einbezogen in die ritterliche und religiöse Entwicklung Percevals (Einkehr beim Einsiedleroheim, Karfreitagsdienst, Osterkommunion); die neu eingeführte blutende Lanze vollends wird zum Ziel der *queste* Gauvains. Schon bei Chrestien also treten die ritterlich-höfischen Elemente des *Percevalromans* als eines *Conte del Graal* deutlicher in den Vordergrund, um schließlich bei Wolfram für dessen vertiefte Auffassung der Entwicklung des Helden, für seine Vorstellungen von Munsalvæsche, Terre de salvæsche und Fontane la salvatsche, für seine Konzeption einer *rîterlîchen bruoderschaft* der *templeise* sowie vor allem für die neugeschaffene Bildvorstellung des Grals als eines wundersamen *reinen* Steines mit Namen *lapsit exillîs* abermals neue Bedeutung zu gewinnen. Diese von Robert über Chrestien zu Wolfram hinführende geistesgeschichtliche Entwicklung wurde in meinem Münchner Gralvortrag von 1950 nachgezeichnet und in meinem Gralbuch von 1952 quellenmäßig belegt, worauf an dieser Stelle hingewiesen sei (s. oben Anm. 3)[7].

[7] Es handelt sich insgesamt um eine stufenweise fortschreitende Lösung der Gralsage vom Übergewicht legendenhafter und kirchlich-liturgischer Züge, um eine fortschreitend deutlichere, ordobedingte Einbeziehung und Anerkennung des Ritterlich-Höfischen als einer geistigen Wirklichkeit, deren gesteigerte Ansprüche bei Wolfram deutlicher als in Chrestiens Romanfragment gegenüber der Welt des Religiösen auf ihr rechtes Maß zurückgeführt werden, indem Parzivals *zwîvel* und Trotz, seine Gralsuche und Berufung zum Gral sowie der negative und positive Sinn seines *ab erzürnens* eine geläuterte und vertiefte Durchdringung des Ritterlichen und Religiösen zum Ausdruck bringen. Wolframs Gralsymbolik darf also nicht einseitig im antikirchlichen Sinne interpretiert werden (wie es in der Vergangenheit mehrfach geschah), so wenig eine plane Identifizierung von Gral und Eucharistie (wie sie neuerdings W. J. Schröder versuchte) das Rechte träfe. Nach wie vor muß literargeschichtliche Forschung bemüht sein, das lebendige Spannungsverhältnis der weltlichen und geistlichen, ritterlichen und religiösen, laienhaften und kirchlichen Elemente im Sinne wechselseitiger Ergänzung und Durchdringung im Weltbild der Dichtung zu berücksichtigen. In dieser Hinsicht sprechen Trevrizents abschließende Mahnung im IX. Buch (502, 4ff.) sowie die Anwesenheit des *grâwen*, an Feirefiz die Taufe vollziehenden *priesters alt* im XVI. Buch eine deutliche Sprache. Durch diesen letzteren ist die Gralwelt gleichsam inkorporiert in die sakramentale Heilsordnung der Kirche, wie umgekehrt auch diese innerhalb der Gralordnung an entscheidender Stelle – bei Ausführung der Taufhandlung; das Taufwasser (*ze warm noch ze kalt*) wird vom Gral gespendet – durch einen ihrer (modern gesprochen) im Dienst der äußeren Mission erfolgreich bewährten Vertreter repräsentiert erscheint. – Daß anderseits die Gralsymbolik von kirchlicher Seite im Mittelalter niemals anerkannt wurde, hat S. Singer bemerkt, der in diesem Zusammenhang

Rücken somit für neueste Gralforschung Robert und Chrestien und Wolfram in kontinuierlichen Zusammenhang, so lassen sie sich gleichwohl deutlicher voneinander abheben, als es früher möglich war. Ein Hauptunterschied zwischen französischer und deutscher Gralauffassung ist darin zu erkennen, daß bei allem Geheimnis, das den Gral bei Robert wie bei Chrestien umgibt, er dennoch ein Symbol der menschlichen Sphäre bleibt: ob er nun (in der *Estoire del Graal*) als Abendmahls- und Blutgefäß gesehen oder (im *Conte del Graal*) als Ciborium vorgestellt wird. Dagegen hat Wolfram diesen humanen, gott- und menschbezogenen Symbolkreis in doppelter Hinsicht überschritten: von Menschenhand unberührt, bevor er an Titurel gelangte, und auch dann noch *immer reine*, wird der Gral zum wundersamen Stein mit Namen *lapsit exillîs* – zu einem Stück elementarer Natur, dessen Himmelsherkunft mit Bezug auf die neutralen Engel zunächst mehr angedeutet als ausgeführt wird. Wolframs Gral wandelt sich also zum kosmischen Symbol, das, sternhimmelüberwölbt, sowohl der elementaren wie der transzendentalen Sphäre angehört und die gesamte epische Handlung sowohl trägt wie überhöht und durchwaltet. Dabei bleibt das sinngebende Motiv des *Conte del Graal*, die Hostie (die nun zur Himmelshostie wird, getragen von der Taube des Geistes), gewahrt, während anderseits das höfisch-ritterliche Abendmahl Percevals und des Fischerkönigs sowie die spirituelle Speisung des alten Gralkönigs zusammengefaßt werden zur Speisung der gesamten Gralritterschaft, so daß Himmlisches und Irdisches einander nun unmittelbar – in höherem Grade als bei Robert oder Chrestien – durchdringen, wie denn auch für das Wechselverhältnis von Gral und Parzivalhandlung (das Schicksal der neutralen Engel als Gegenbild zu Parzivals Aufstieg zum Gralkönigtum) eine neue metaphysische Reziprozität erreicht wird, die über die französischen Vorlagen hinausgeht.

Diese Synthese des deutschen Gralgedankens steht, wie nicht näher ausgeführt zu werden braucht, in lebendiger Gegenbeziehung zur eucharistischen Transsubstantiation. Während dort Brot und Wein in Fleisch und Blut des Herrn gewandelt werden, wandelt sich hier umgekehrt Himmelsbrot in Erdenspeise, in *spîse niwe unt dar zuo alt*. Dabei kam dem deutschen Dichter die mittelalterliche Anschauung von den *virtutes*, von der *kraft* wunderwirkender edler Steine zu Hilfe: *al der steine kraft, der würze wâz*[8] *hâstu bekant unz an daz ort*, heißt es mit Beziehung auf den göttlichen Weltschöpfer in Wolframs *Willehalm*-Prolog (2, 14). So auch vom Gral: *vons grâles krefte* (814, 21); *der grâl und des grâles kraft* (782, 25); *sîn hôhste kraft* (469, 30)[9], und diesem Sprach-

von einer „fast etwas feindseligen Ignorierung durch die Kirche" spricht (Wolfram und der Gral: Neue Parzivalstudien, Bern 1939, S. 19; dazu die dort gegebenen Literaturhinweise). In der Tat zeichnet sich in der Graldichtung des Hochmittelalters, vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte des abendländischen Geistes, eine grundsätzliche Möglichkeit ab, ein Bild der Gottheit in selbwachsenen, jenseits des engeren kirchlichen Umkreises ausgebildeten, wenn auch von dorther wesenhaft mitbestimmten poetischen Symbolen zu realisieren: eben hierauf beruht offenbar der epochemachende Erfolg der mittelalterlichen Gralsage, die einem Grundanliegen der Zeit entgegenkam, wenngleich die Tragweite der damit erschlossenen Möglichkeiten den Mitlebenden wohl noch kaum zu vollem Bewußtsein kam (Singer, ebda., S. 19, Anm. 13), sondern erst in der Neuzeit bis ins 19. und 20. Jahrhundert folgenreich wurde (vgl. etwa die moderne Vergegenwärtigung eines *adventus Domini*, nun aber im Gegensatz zur kirchlichen Hierarchie der Inquisitionszeit, in Dostojewskis Novelle vom *Großinquisitor*).

[8] Über *Wurze des waldes und grieze des goldes* (MF. 30, 27f.) vgl. B. Mergell, Zur zyklischen Form der Spruchdichtung Hergers (D.V.J.S. 27, 1953, S. 31–47).

[9] Dieser letztgenannte Beleg macht noch einmal deutlich, daß die *kraft* des Grales nicht allein in ihm selber, sondern letztlich in der ihm am Karfreitag zukommenden *botschaft* der Taube und Hostie beschlossen liegt (470, 1–20); wie denn auch vom Dichter an keiner Stelle gesagt wird, daß die Himmelshostie vom Gral entfernt würde: sie bildet gleichsam ein Teilstück seiner selbst, um die untrennbare, im letzten Grunde unauflösliche Einheit des Himmlischen und Irdischen zu symbolisieren. – Dagegen sind die vielberufenen Tischlein-deck-dich-Parallelen gänzlich fernzuhalten: sie treffen nicht das Wesentliche, das Wolfram meint und das oben durch den Begriff der 'umgekehrten Transsubstantiation' zu umschreiben versucht wird.

gebrauch wiederum entspricht die Aussage des Dichters oder seines Helden von sakramentalen oder göttlichen Dingen: *âns toufes kraft* (813, 19); *diu gotes kraft* (452, 1ff. u. ö.). In diesem Begriff der *kraft* sind Göttliches und Gralmäßiges analogisch aufeinander abgestimmt, so daß auch die menschlich-ritterlichen Impulse der Parzivalhandlung – des Helden Gralsehnsucht, sein *ringen* nach dem Gral – auf Gott bezogen, von Gott überformt und im Gegenbild der (ewig verdammten) indifferenten Geister transzendiert werden[10].

Über diese Einbeziehung des Grals ins Weltbild der *Parzival*-Dichtung hat Julius Schwietering das Beste gesagt, das hier nicht wiederholt werden soll (s. oben Anm. 6). In jahrelanger Forschungsarbeit hat Schwietering das Gralproblem von mehreren Seiten umkreist, vorzüglich da, wo die Gral*botschaft* auf Menschliches ausstrahlt und dieses wiederum die Transparenz der Gralwirklichkeit zu fassen erlaubt (Sigune auf der Linde; der Fischer vom See Brumbane; die Graltempelschilderung des *Jüngeren Titurel*). So gelangte Schwietering zu einer grundlegenden Bestimmung des Gralphänomens: „Der Gral, der höchste irdische Glückseligkeit und Ruhe der Seele vereint, muß bei Wolfram die Form des Hostienbehälters als zu eindeutig kirchlich und einseitig geistlich durch einen Stein von überirdischer Herkunft und Kraft ersetzen, der nicht nur göttliche Botschaft erteilt, sondern – außer der lebenerhaltenden Wirkung auf den Gralkönig – in mystischer Bezogenheit zum Altarstein, an den die von oben niederschwebende Taube mit der Hostie erinnert, der gesamten Gralritterschaft in wundersamer, aber höchst irdischer Art Speise und Trank spendet. Im Artusbereich, in dem der Ausgleich von Gott und Welt wohl gefordert, aber nicht dargestellt wird, fehlt jedes Symbol von gleicher Aussagekraft der Synthese ebenso wie in der französischen Dichtung" (Wolframs Parzival, a. a. O. S. 248; Deutsche Dichtung des Mittelalters, S. 161ff.: Parzivals Schuld, S. 22f.). Mit intuitiver Sicherheit erkannte Schwietering, noch bevor der II. Teil meiner Quellenuntersuchung den positiven Nachweis erbrachte, daß auch Wolframs Kyotfiktion in solcher Grundanschauung des Dichters ihre Ursache habe: „Die epische Dichtung des Provenzalen Kyot ist eine Fiktion Wolframs, die Geheimnisse seiner Wunderwelt zu erhöhen und eigne Erfindungen einem durch Außer- und Übergesellschaftliches unbeschwerten Publikum schmackhaft zu machen" (Parzivals Schuld, S. 9). In den letzten Jahren hat Schwietering Wolframs Wunderwelt aus dem Geist Bernhardischer Frömmigkeit, aus Passionsmystik und Leidensversenkung tiefer zu ergründen und bestimmter zu umgrenzen gesucht[11]. „Aber wer vermag in der gegenwärtigen Lage einer in den ersten Anfängen stehenden, neu aufgegebenen Forschung schon abzuwägen, welcher dieser Mächte im Hinblick auf die Dichtung der Vorrang gebührt" (Anz. f. d. A. 64, 1948/50, S. 19). Eine erste, nun freilich eben auch erst vorläufige Antwort gab mein Gralbuch mit dem Hinweis auf die Beziehung zwischen Roberts *veissel* und Bernhards *vas vitreum* (*De Adventu Domini*), der 1950 auf der Münchner Germanistentagung vorgetragen und 1951 auch auf dem Arthurian Congress

[10] Der vollkommene Einklang der realen und idealen Sphäre (der Bereiche des 'Seins' und des 'Bedeutens') bleibt einzig dem Gottesbegriff der *Parzival*-Dichtung vorbehalten: *got heizt und ist diu wârheit* (462, 25): dieser letzte Einklang von 'Sein' und 'Heißen' spiegelt sich in einer doppelten Apperzeption der Gralwirklichkeit: im 'realistischen' Sinne mit Bezug auf Parzival, als dieser auf Munsalvæsche weilt: *daz was ein dinc, daz hiez der Grâl* (235, 23); im 'nominalistischen' Sinne mit Bezug auf Flegetanis, als dieser die Gralvision in den Sternen schaut: *er jach, ez hiez ein dinc der grâl* (454, 21), bis schließlich der vollendete Zusammenschluß des Parzival- und Gralgeschehens im XV. und XVI. Buch abermals im Einklang mit der Sternenwelt steht, wie denn solche Konstellation auch schon beim Übergang vom V. zum VI. Buch, in gegenläufigem Sinne, sich abzeichnet.

[11] Parzivals Schuld, S. 16ff., 22ff.; dazu J. Schwietering, Der Tristan Gottfrieds von Straßburg und die Bernhardische Mystik (Abh. d. Preuß. Akad. d. Wissenschaften, Berlin 1943, phil.-hist. Klasse, Nr. 5), S. 21, 24.

in Winchester anerkannt wurde. Es bedeutet eine wertvolle Bestätigung der durch Schwietering inaugurierten Forschung, daß die von ihm für Wolfram erstmals erkannte Beziehung zur Bernhardischen Mystik nun auch in philologisch-historischer Quellen- und Tatsachenforschung hat nachgewiesen werden können.

Dagegen läßt sich Schwieterings Auffassung, daß der den Vater des Fischerkönigs auf wundersame Weise speisende Gral bei Chrestien auch „die Speisen der Gralritterschaft weiht und segnet" (Die deutsche Dichtung des Mittelalters, S. 161), nicht aufrecht erhalten[12]. Was schließlich Schwieterings Hinweis auf die Kultmystik der Ostkirche betrifft, so dürfen etwaige Einwirkungen auf das Gralzeremoniell wohl erwogen werden, müssen aber so lange fraglich bleiben, als es nicht gelingt, genauere Einflußquellen für Wolfram (und vielleicht schon für Robert und Chrestien) namhaft zu machen. Jedenfalls sieht sich jüngste Gralforschung, nachdem auch Burdach seiner Vermutung einer vorliterarischen 'Pilgersage' keine konkrete Gestalt zu verleihen vermochte, für die 'vierte Komponente' des deutschen Gralgedankens – nun ebenfalls nach Burdachs Vorgang – mehr auf die Himmelsvision der Johannesapokalypse als auf die Liturgie der Ostkirche verwiesen (s. Verf., Der Gral in Wolframs Parzival, Tafel I). Gleichwohl bleibt für den Bezug zur christlichen Altarsteinsymbolik nächst Burdach noch immer auch Schwietering richtungweisend, dessen frühere Arbeiten durch starkes Methodenbewußtsein und hohes Wissenschaftsethos ausgezeichnet waren, wenngleich auch sie zunächst nur einen Teilaspekt der verwickelten und weitverzweigten Gralproblematik ins Auge faßten.

Schwieterings Wolframbild erhielt durch Friedrich Panzers Gahmuretstudien eine starke Stütze[13]. Auch für Panzer ist der 'mystische Kyot' eine Erfindung Wolframs, auch für Panzer steht fest, daß der *Parzival* „als Ganzes keine andere Vorlage gehabt hat als Chrestiens *Perceval*" und „daß diese Auffassung aufs bestimmteste auch für unsere Vorgeschichte (d. i. die Gahmurethandlung der Bücher I und II) gilt: sie ist eine freie Erfindung Wolframs und hat weder in Kyot noch sonstwo eine einheitliche Quelle gehabt, so sehr sie sich einzelne Bestandteile ihrer Erzählung von da und dort geholt hat" (ebda. S. 72f.). Mit Recht hat Panzer die Anspielungen Wolframs auf Ninive und Nebukadnezar vom Weltbild des *Annoliedes* und der *Kaiserchronik* her erklärt (ebda. S. 48); wenn diese innerhalb eines höfischen Romans merkwürdig bleiben, so erhalten sie durch die Danielkomponente des Wolframschen Gralgedankens eine neue Rechtfertigung und Begründung[14]. Auch sonst läßt sich die Verwurzelung der Gahmuretbücher in der Gesamtkonzeption der *Parzival*-Dichtung zeigen. Wenn etwa vom jungen Gahmuret gesagt wird: *doch wart im selten kumbers buoz*, er aber dennoch

[12] Die Erwähnung der Gralritterschaft in diesem Zusammenhang ist unzutreffend, da bei Chrestien, im Unterschied zu Wolfram, nur Perceval und der Fischerkönig, aber nicht die Gralritter speisen. Chrestiens Episodenfolge, die vom angelnden Fischer zum Abendmahl auf der Gralburg führt und jenseits dieses Zusammenhanges die mystische Speisung des alten, im Nebengemach befindlichen Gralkönigs durch den Gral nur andeutet (hiernach hätte Perceval fragen sollen: *cui l'an an sert, cui an le porte*), ist entwickelt aus den bei Robert ineinander spielenden Vorstellungen der *grace dou Saint Esprist* als einer sowohl mystischen wie realen Speisung, wobei auch das bereits genannte Motiv des Fisches eine Rolle spielt. Die Frage nach der Lanze hätte lauten sollen: *por qu'ele sainne* (3399 u. ö.), was P. Imbs (Straßburg) neuerdings nicht auf die Ursache, sondern auf den Endzweck zu beziehen sucht („en vue de quoi saigne la lance"); doch bleibt die genauere Begründung dieser Auffassung noch abzuwarten.

[13] Fr. Panzer, Gahmuret: Quellenstudien zu Wolframs Parzival (SB. der Heidelb. Akad. d. Wissenschaften, Jg. 1939/40, 1. Abh.), Heidelberg 1940; die Hauptergebnisse sind S. 72f. zusammengefaßt. – Zum Motiv des Lichterbaums vgl. Lumière du Graal, S. 54.

[14] B. Mergell, Der Gral in Wolframs Parzival, S. 30; Zur Entstehungsgeschichte der Sage und Dichtung vom Gral, S. 104f. – Vgl. *Von Christi Geburt* (Deutsche Gedichte d. 12. Jh.s, ed. C. v. Kraus, Halle 1894) I, 24ff.; dazu Walther 23, 11 (mit der Anmerkung von Wilmanns). – B. Mergell, Annolied und Kaiserchronik, a. a. O.

unverzagt nach Höchstem strebt: . . . *künec, keiser, keiserîn, des messenîe er wolde sîn, wan eines der die hœhsten hant trüege ûf erde übr elliu lant*, um schließlich in den Dienst des Baruc zu treten: *dem wart der bâruc vil holt. jâ nam nâch dienste aldâ den solt* (12,14. 13,11. 14,9ff.), so werden die Begriffe *kumber* und *hœhste hant* mitsamt der Reimbindung *holt* : *solt* im IX. Buch mit Bezug auf Parzival (und Trevrizent) wieder aufgenommen, nun aber ungleich tiefer von Gott her verstanden und auf ihn bezogen:

487, 20 *von der hôhsten hende*
enpfiengens umb ir kumber solt:
got was und wart in bêden holt –[15]

Stehen somit Buch I und IX in heimlicher Gegenbeziehung, so führt es mitten hinein ins Weltbild der *Parzival*-Dichtung, wenn schon die Eingangsbücher die Frage nach dem Verhältnis von Christenwelt und Heidentum aufrollen (13. 26ff.), etwa im Blick auf Belacane und ihre Bereitschaft, um Gahmurets willen Christin zu werden: *ir kiusche was ein reiner touf* (28, 14ff.: dazu 56, 25f. 57. 6ff., vorausdeutend auf Feirefiz' Taufe im XVI. Buch); oder mit Bezug auf den Heiden Razalic: *starb er âne toufen sît, so erkenn sich über den degen balt, der aller wunder hât gewalt* (43. 6ff.). Diese Ausrichtung des Heidentums auf christliches Leben, das gleichsam eine naturhaft-immanente ethisch-sittliche und religiöse Selbstvollendung der Heidenwelt bedeutet, gibt sich nach Wesen und Grenzen gegen Ende des II. Buches zu erkennen: negativ in der idolatrischen Anbetung Gahmurets durch die Heiden (107, 10ff. 19ff.: dazu das Grab*epitafum* 107, 29ff.), positiv in den Worten der sich Mutter fühlenden Herzeloyde: *het ich des toufes niht genomn, du wœrest wol mîns toufes zil* (111, 7ff.).

Dieser extensiven Sicht auf die zum Christentum tendierende, aber gleichwohl von ihm geschiedene Welt des Heidentums der Eingangsbücher (gipfelnd in Herzeloydes naturhaft-durchgeistigter Christlichkeit) entspricht in den folgenden *Parzival*-Büchern eine zugleich auch intensive Blickrichtung auf das (latente) Heidentum innerhalb der ritterlichen, nur äußerlich christianisierten Welt, auf das 'Heidentum in uns'. Diese Sicht, anhebend mit der Gottesfrage des jungen Parzival: '*ôwê muoter, waz ist got?*' (119,17. 332,1: auf Bernhards *vae, quid est Deus?* verweist S. Singer, Wolframs Stil, a.a.O. S. 69; dazu W. J. Schröder, Der Ritter zwischen Welt und Gott a.a.O. S. 98 Anm. 4: G. Weber, Wolfram von Eschenbach I. S. 313: B. Mergell, Der Gral in Wolframs Parzival, a.a.O. S. 131), kommt darin zum Ausdruck, daß Parzivals Taufe – im Unterschied etwa zur Taufe des jungen Tristan in Gottfrieds Epos – nicht eigens dargestellt wird (obwohl sie selbstverständlich vorauszusetzen ist), daß sich vielmehr die Frage nach Parzivals Christentum erst zu Beginn des IX. Buches in tieferem Sinne stellt in den Worten des greisen, ehrwürdigen Kahenis am Karfreitag: *hêrre, pflegt ir toufes, sô jâmer iuch des koufes . . . ob ir niht ein heiden sît, sô denket, hêrre, an dise zît* (448, 13f. 19f.; dagegen höfisch konventionell 574, 29f.)[16].

Bis dann im XV. Buche wiederum ein Heide leibhaft auftritt: *ein heidenischer man, der toufes künde nie gewan* (735, 3f.). Feirefiz, den wir aus dem I. Buch bereits kennen und den im VI. Buche die Gralbotin Cundrie sowie die *heidenîn* Eckuba am Plimizœl

[15] Im gleichen Sinne wird die Erinnerung an den Baruc in Trevrizents Schlußworten des IX. Buches überhöht: *der bâruc in für sünde gît wandels urkünde* (14, 1f.); *gip mir dîn sünde her: vor gote ich bin dins wandels wer* (502, 25f.), wobei die sinnverwandten Begriffe *wandels urkünde* und *wandels wer* zugleich auch den Abstand zwischen heidnischer und christlicher Wirklichkeit, zwischen institutioneller und gottbezogener Frömmigkeit zum Ausdruck bringen und den Umfang der Stufenfolge deutlich machen, die vom I. zum IX. *Parzival*-Buch durchmessen wird.

[16] Auch der gralsuchende, in Ethnise gebürtige *heiden* (479, 13ff.) gehört ebenso wie die Heidin Eckuba von Janfuse hinein in Wolframs westöstliches Weltbild.

in Erinnerung gebracht bzw. vorherverkündet hatten (317, 3ff. 328, 1ff. 761, 5ff.; wie denn auch im XII. Buch die Herkunft des Clinschor'werkes' *ûz Feirefîzes landen* diese Erinnerung im Bewußtsein hielt 589, 10ff.), so daß nunmehr, nach erneuter Selbstoffenbarung Gottes beim Zerbrechen von Parzivals Schwert im Bruderkampf, alle Linien der inneren wie der äußeren Handlung zusammenlaufen und, nach Cundries freudiger Gralbotschaft, im XVI. Buch in der Heilung des Anfortas, in der letzten Einkehr auf Munsalvæsche und in Feirefiz' Taufe konvergieren, womit dann der höchste Einklang des Menschlichen und Göttlichen, des Ritterlichen wie des Religiösen erreicht ist. Auf die dichterische Form des *Parzival*-Epos gesehen heißt das, daß Buch I und II gleichsam dessen Naturabereich umfassen, Buch III–VIII den Bereich des Gesetzes, sofern Göttliches hier noch mehr von außen begriffen wird und mehr von außen wirkt (s. oben zu Parzivals Gottesfrage: über Parzivals und Gawans Gralsuche s. unten); mit Buch IX–XIV öffnet sich alsdann der Gratiabereich der Dichtung, der Bereich der anhebenden und vollendenden Gnade, sofern Gott nun auch innerlich ergriffen und von innen her wirksam wird (435, 12. 487, 22. 733, 1ff.), bis endlich in den beiden Schlußbüchern (XV und XVI) mit dem Zerbrechen des Parzivalschwertes, mit Cundries freudiger Gralbotschaft und allem, was sich anschließt, die höchste Erfüllung der vollendeten Gnade und Gerechtigkeit Gottes sichtbar wird[17].

Ein Jahr vor dem Erscheinen von Panzers Gahmuret hat Samuel Singer seine Argumente zur Verteidigung der Kyothypothese ein letztes Mal zusammengefaßt[18]. Es bleibt ein Rückzugsgefecht, sofern auch Singer das 'durchaus Hypothetische' seiner einleitenden literarhistorischen Aufstellungen nicht verkennt (S. 17). Dagegen liegen in den aus umfassender Belesenheit geschöpften Parallelen des zweiten Teils (wie schon in Singers Parzivalstudien von 1917; dazu B. Mergell, II. Teil, S. 3 Anm. 13) noch ungehobene Schätze, wobei allerdings „der alte liebe Irrtum, daß Wolframs Stil durch das *trobar clus* der Troubadours bestimmt sei" (A. Hübner, Kleine Schriften zur deutschen Philologie, Berlin 1940, S. 232), auch durch Wiederholung nicht an Beweiskraft gewinnt und künftige Forschung zwischen wirklich beweisbaren und nur mutmaßlichen Berührungen Wolframs mit romanischer Literatur, zwischen dem, was Wolframs Vorlagen unmittelbar zuzuschreiben ist und was nur ein gewiß dankenswertes, aber für das Wolframproblem im Grunde irrelevantes Parallelenmaterial darstellt, genau wird unterscheiden müssen.

Dies war die Forschungslage, als 1943 der II. Teil meiner Quellenuntersuchung erschien (s. oben Anm. 3; dazu die Gralb., S. 2 Anm. 1 genannten Rezensionen;

[17] Vgl. B. Mergell, Zur Entstehungsgeschichte der Sage und Dichtung vom Gral, Tafel III; Der Gral in Wolframs Parzival, S. 87ff. – Gahmurets Grab*epitafum* des II. Buches ist unter diesem Gesichtspunkt Gegenstück zum Gral*epitafjum*, das im XV. Buche neu gelesen wird; der *stein* über Gahmurets Grabe ist Gegenbild zum Gral*stein*, und beide scheinen im *stein* der Wundersäule kontrastiert (Buch V und VI, XI und XII), bis endlich das Edelsteinverzeichnis des XVI. Buches (791, 1–30) den einstweiligen Höhepunkt darstellt, vor der letzten Selbstverwirklichung des Grals, die eingeleitet wird mit Parzivals Anbetung des Höchsten (*des endes dar*) und endet in der letzten Gralfeier. Wie auch durch andere Züge die Bücher I und II den Büchern V und VI (bzw. XI und XII sowie XV und XVI) zugeordnet sind, zeigte ich G.R.M. 3, S. 99, Anm. 3. Diese Auffassung wird bestätigt durch Ergebnisse des Londoner Germanisten A. T. Hatto, aus denen hervorgeht, „daß Wolfram die Bücher I und II nach III und IV (und wahrscheinlich auch nach V und VI) verfaßte" (Zur Entstehung des Parzival: Zs. f. d. A. 84, 1953, S. 232–240; dazu auch E. Karg-Gasterstädt, Zur Entstehungsgeschichte des Parzival, Halle 1925).

[18] S. Singer, Wolfram und der Gral: Neue Parzival-Studien (Schriften der Literarischen Gesellschaft II), Bern 1939. – Mit abweichender Begründung hat ebenfalls gegen Kyot Stellung genommen J. Fourquet, Wolfram d'Eschenbach et le Conte del Graal: Les divergences de la tradition du Conte del Graal et leur importance pour l'explication du Parzival, Paris 1938; dazu B. Mergell, Anz. f. d. A. 58 (1939), S. 121ff.; ders., II. Teil, S. 7–9.

auch H. Schneider, Parzival-Studien, a.a.O. S. 6ff.). Er führte zu einer Bestätigung der Positionen Schwieterings und Panzers und brachte darüber hinaus den Nachweis, daß das Motiv der Kyotchronik im IX. Buch durch künstlerische Gründe bedingt ist, innerhalb eines die ganze *Parzival*-Dichtung durchziehenden Motivgefüges, das Parzival- und Sippen- und Gralhandlung im Hinblick auf die Bestimmung und Erwählung des Gral*ganerben* zusammenschließt und neben seiner vordergründig epischen auch hintergründig religiöse Bedeutung hat. Der generationenalte Streit um Kyot, wie er zuletzt in Singers und Golthers Kontroverse das Feld beherrschte, wurde damit auf eine neue Ebene gehoben. Die Frage nach Kyots Existenz oder Nichtexistenz wandelte sich zur Frage nach den dichtungsgeschichtlich und letztlich weltanschaulich fundierten Ursachen dieser poetischen Fiktion. Hinzu kam, daß Wolframs Gralauffassung sich auf der Grundlage des *Conte del Graal* als homogene, in sich selbst folgerichtige Neuschöpfung des deutschen Dichters zu erkennen gab. Ob wir nun freilich für alle Zukunft ohne Kyot würden „auskommen" können (Ranke), würde abhängen von der Klärung einer weiteren Frage: ob und wieweit Wolframs Gralauffassung sich in allen ihren Teilen aus einheitlicher Intention würde erklären und verstehen lassen. So zeichnete sich bereits damals die Notwendigkeit einer abermaligen umfassenderen Analyse des Gralphänomens ab, wofür ein 1943 mit Carl von Kraus geführter Briefwechsel sowie ein 1944 in Paris gehaltener Wolframvortrag die ersten Grundlagen legten.

Wenig später unternahm Friedrich Ranke einen Vorstoß in paralleler Richtung mit einem 1945 in Luzern gehaltenen Vortrag, dessen Hauptergebnis in Rankes Burdach-Rezension eingegangen ist[19]. Anknüpfend an Gustav Ehrismanns Hinweis weist Ranke auch seinerseits erneut auf den Paradiesstein der Alexandersage (*Iter ad Paradisum. Straßburger Alexander*), auf den auch meine Quellenuntersuchung als auf eine mögliche Komponente des Wolframschen Gralgedankens ausdrücklich aufmerksam gemacht hatte (II. Teil, S. 206 Anm. 119). Mit seiner Ablehnung der Himmelsherkunft des Grals als angeblicher „Fehlinterpretation" schoß Ranke freilich weit übers Ziel hinaus, wie wissenschaftliche Kritik feststellte (in München z. B. auch C. v. Kraus), als Ranke seinen Vortrag kurze Zeit später an mehreren deutschen Hochschulen wiederholte. Immerhin war der *lapis exilis* der Alexandersage jetzt aufs neue in den Blickpunkt der Forschung getreten und sollte fortan nicht mehr vergessen werden.

Der neuen Forschungslage sucht Hermann Schneider unter dreifachem Gesichtspunkt gerecht zu werden[20]: der *Parzival*-Prolog und insbesondere die Konzeption des *zwîvels* werden von Hartmanns *Gregorius* her erklärt[21]; der Abschluß des deutschen *Parzival* (soweit er über den *Conte del Graal* bzw. über die erste *Perceval*-Kontinuation hinausreicht) wird aus der Einsicht in das Formgefüge des traditionellen Artusromans als freie Schöpfung Wolframs angesprochen[22]; und diese Auffassung wird durch eine literargeschichtliche Würdigung Roberts und Chrestiens zu unterbauen gesucht (wozu jetzt das 4. Kapitel meines Gralbuches heranzuziehen ist). Für die Datierung Roberts und Chrestiens schwankt Schneider eine Zeitlang zwischen den Auffassungen Philipp

[19] Fr. Ranke, Zur Symbolik des Grals bei Wolfram von Eschenbach: Trivium 4 (1946), S. 20 bis 30; ders., Anz. f. d. A. 64 (1948 50), S. 20–24; ders., Gott, Welt und Humanität in der deutschen Dichtung des Mittelalters, Basel 1952, S. 29ff.; dazu der Nachruf auf Fr. Ranke von H. Neumann und W. E. Peuckert (Z. f. d. Ph. 71, 1953, S. 245–256).

[20] H. Schneider, Parzival-Studien (SB. der Bayer. Akad. d. Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Jg. 1944/46, Heft 4), München 1947.

[21] Dazu Helen Adolf, The theological and feudal background of Wolfram's *zwîvel* (J. E. G. Ph. 49, 1950, S. 285–303); H. Hempel, Der *zwîvel* bei Wolfram (Erbe der Vergangenheit, Festschrift für Karl Helm 1951); W. J. Schröder, Der Prolog von Wolframs Parzival (Zs. f. d. A. 83, 1951, S. 130–143).

[22] B. Mergell, II. Teil, S. 304ff.; ders., Tristan und Isolde, Tafel VII.

August Beckers und Wilhelm Kellermanns, um sich dann doch diesem letzteren anzuschließen. Bei feinen Einzelbeobachtungen gelingt es Schneider nicht, zur religiösen Tiefenschicht, zum innersten Kern der neuen Sagenbildung vorzustoßen. Doch gilt es auch für Schneider als ausgemacht, daß „Quellenforschung der Art, wie sie von Heinzel, Singer und Weber am meisten betrieben wurde, zweifellos einen toten Punkt erreicht hat"; „die Nebenquelle, die von Singer, Weber, mir selbst früher gesucht worden ist – sei sie ein Feirefizroman, eine Art Titurel oder ein lehrhafter Gralsdialog –, will sich nicht runden" (S. 8. 9). Auch hier also das für die vierziger Jahre kennzeichnende Drängen nach Erweiterung, Vertiefung und Überwindung der überkommenen Fragestellungen, ein Aufbruch zu neuen Zielen.

In monographischer Grundlagenforschung hat Friedrich Maurer das Schuldproblem des *Parzival* erneut zu klären und in die Sicht seines bekannten Buches hineinzurücken unternommen[23]. Vorangegangen war Benedikt Mockenhaupt (O.S.B.) mit einer im besten Sinne des Wortes 'behutsamen' Untersuchung[24], die nach Schwieterings Urteil „zum erstenmal umfassendes Wissen mittelalterlicher Theologie in den Dienst der Parzivalforschung stellte und die Erkenntnis des Schuldbegriffs ungemein förderte" (Parzivals Schuld, S. 17). Umso schwerer wiegen Mockenhaupts Vorbehalte und Einwände gegen Gottfried Webers Thesen, wozu Weber in seinem Parzivalbuch von 1948, nach Abschluß des Untersuchungsteils, das Wort ergriffen hat[25]. Diese Stellungnahme hat sich ihm unter der Hand zu einer prinzipiellen Auseinandersetzung, im Falle Hans Naumanns und Friedrich Knorrs gar zu einer Abrechnung mit unhaltbaren Positionen früherer Wolframforschung ausgewachsen. So notwendig und unumgänglich diese Klarstellung war: ihr sachlicher Ertrag erscheint wesentlich beeinträchtigt durch einen Unterton persönlichen Ressentiments, das peinlich wirkt – Mockenhaupts Schrift war erst nach dem Tode des Verfassers ans Licht getreten – und durch Webers salbungsvolle Schlußwendung (S. 220) nicht wettgemacht wird. Anzuerkennen ist, daß Webers Parzivalbuch der Dichtung Wolframs näher kommt als seine Schriften von 1928 und 1935. Ob freilich der Aufwand einer scharfsinnigen, aber noch immer stark konstruktiven Begriffsbildung sich vom Endergebnis der Forschungen Webers her rechtfertigen wird, muß bis zum Erscheinen des allfälligen 'zweiten Bandes' offen bleiben. Die *Parzival*-Interpretation auf dem Hintergrunde mittelalterlicher Weltanschauungswandlungen, die im Übergang vom Augustinismus zum Thomismus eine philosophie- und theologiegeschichtliche Parallele haben, gilt Schwietering schon heute als Webers „aufschlußreichste Entdeckung" (Anz. f. d. A. 64, 1948/50, S. 15; dazu Fr. Ranke, Gott, Welt und Humanität, a.a.O. S. 49), wobei allerdings die tiefe, in Wolframs Werk angelegte Problematik des Zusammenhangs zwischen Gral- und Parzivalhandlung (Parzivals *zwîvel* und Aufstieg zum Gral; das abwärts weisende Schicksal der neutralen Engel) noch unausgeschöpft bleibt. Hier setzte das 3. Kapitel meines Gralbuchs erneut an, und Webers Replik hat diese Frage abermals beleuchtet[26].

[23] Fr. Maurer, Parzivals Sünden: Erwägungen zur Frage nach Parzivals 'Schuld' (D. V. J. S. 24, 1950, S. 304–346); ders., Leid: Studien zur Bedeutungs- und Problemgeschichte, besonders in den großen Epen der staufischen Zeit, Bern 1951; dazu W. Mohr, Parzivals Ritterliche Schuld: Wirkendes Wort 1951/52, S. 148–160; ders., Wandel des Menschenbildes in der mittelalterlichen Dichtung: ebda., 1. Sonderheft, S. 37–48.

[24] B. Mockenhaupt, Die Frömmigkeit im Parzival Wolframs von Eschenbach: Ein Beitrag zur Geschichte des religiösen Geistes in der Laienwelt des deutschen Mittelalters, Bonn 1941.

[25] G. Weber, Parzival: Ringen und Vollendung: Eine dichtungs- und religionsgeschichtliche Untersuchung, Oberursel 1948; dazu J. Schwietering, Anz. f. d. A. 64 (1948/50), S. 14–20.

[26] Das *Parzival*-Buch von W. J. Schröder (Der Ritter zwischen Welt und Gott: Idee und Problem des Parzivalromans Wolframs von Eschenbach, Weimar 1952; dazu G. Weber, Anz. f. d. A. 66, 1953, S. 80–89) nimmt in der Forschung eine Sonderstellung ein mit weitgehender, jedoch unhaltbarer Identifizierung von Gral und Eucharistie, mit unzulässiger Verkennung

Angesichts der geschilderten Forschungslage sah sich mein Gralbuch von 1952 vor die doppelte Aufgabe gestellt, das im Quellenvergleich Wolfram-Chrestien zutage getretene vielschichtige Beobachtungsmaterial nach einheitlichen, aus der Sache selbst gewonnenen Gesichtspunkten zu ordnen und anderseits auch den Ergebnissen der neueren Gralforschung gerecht zu werden (Ehrismanns und Rankes Hinweis auf den Alexanderstein, Schwieterings Anknüpfung an mittelalterliche Altarsteinsymbolik, Burdachs Einbeziehung der Steinmystik der Johannesapokalypse, dazu mein Rückgriff auf den Danielstein). In drei aufeinander aufbauenden Kapiteln wurde gezeigt, daß Wolframs Gral nicht identisch ist mit diesem oder jenem Stein, daß er aber nach Absicht des Dichters „an verschiedene Steine erinnert und doch mehr ist als sie alle zusammen" (Hugh Sacker, brieflich). Das Eigentümliche der Wolframschen Gralkonzeption liegt nicht so sehr in der Verbindung von Alttestamentlichem und Sagengeschichtlichem, von Daniel- und Alexanderstein (denn auch Alexander der Große gilt dem Mittelalter zunächst als eine Gestalt aus dem Überlieferungsumkreis des Alten Bundes; s. A. Hübner, Alexander der Große in der deutschen Dichtung des Mittelalters: Kl. Schr. z. dt. Philologie, a.a.O. S. 187–197); es beruht auch nicht allein auf der Verschmelzung dieser Doppelkonzeption mit christlicher Symbolik des Altarsteins, der Himmelstaube und Himmelshostie, die durch diese Verbindung auf eigentümliche Weise ins Ritterlich-Höfische transponiert werden und an welthafter Fülle gewinnen, ohne an metaphysischer Transparenz zu verlieren; vielmehr krönt Wolfram seine Symbolschöpfung durch poetische, verborgen offenbare Einbeziehung des Himmelsjaspis der Johannesapokalypse in den Umkreis der Gralmotivik, wodurch, noch über die genannten Motive der Taube und Hostie hinaus, ein Stück transzendenter Wirklichkeit hineingezogen erscheint in das weltlich-sakrale Zeremoniell der höfischen Gralfeier. Diese letzte, oberste Dimension des deutschen Gralgedankens mit den vierundzwanzig um Repanse de schoye gescharten Graljungfrauen, die an die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse erinnern, darf vielleicht als Wolframs kühnster Dichtergedanke gelten, der die deutsche Gralszene schon äußerlich von der entsprechenden Episode des *Conte del Graal* zutiefst unterscheidet und nicht allein aus der 'Eucharistienähe' des Grals zu erklären ist. Diese Einschmelzung des Himmlischen und Paradiesischen ins Irdische könnte fast einen prometheischen Zug erkennen lassen, der dem *aberzürnen* der Gralsuche Parzivals auch innerlich vergleichbar wäre, wenn sich nicht eben hier in der Mitte der Gralsymbolik Wolframs von Eschenbach – das hohe Wunder ereignete, daß ein kühner Menschheitsgedanke in erster Linie von Gott her erfahren wird als „ein Geheimnis, eine Schickung" (Karl Immermann) und in Wolframs Symbolsprache den reinsten, schlechthin vollendeten Ausdruck findet[27].

Aus der Einsicht in die innere Form des Wolframschen Gralgedankens wird auch der epische Aufbau des *Parzival* in seiner Ganzheit neu verständlich. Eine symmetrische Fügung von 'Alt' und 'Neu', die, zentriert um das Ereignis der Taufe Christi im Jordan, da sich die dreieinige Gottheit offenbart und unsere Gotteskindschaft offenbar

der ritterlich-höfischen Seite von Wolframs Dichten und Denken, was sich für Schröders Deutung des Gralritterphänomens, aber auch bei der Auffassung der Ethik Wolframs negativ auswirkt (das Ethikkapitel bleibt nur Skizze und zeigt, wie erschreckend weit uns Streit und Widerstreit um Ehrismanns Tugendsystem von dessen einläßlicher und gediegener Textinterpretation entfernt haben). Über Schröders Buch hat Webers Rezension im Anzeiger das Notwendige gesagt; zu Schröders Aufsatz über den dichterischen Plan des *Parzival*-Romans (P. B. B. 74, 1952) vgl. meine gleichzeitige, ebenfalls ablehnende Stellungnahme (G. R. M. 3, 1953, S. 99, Anm. 3).

[27] Wolframs Symbolschöpfung läßt sich von der Art Ottos von Passau (*Die vierundzwanzig Ältesten oder der güldene Tron der minnenden Seelen*, 1386; dazu G. Ehrismann, Schlußband, S. 625) deutlich abheben. Sie stellt im Grunde ein unio-Phänomen dar, einen Versuch zur Verschmelzung des Göttlichen und Weltlichen im objektiven Umkreis der Gralsymbolik, in

macht, so daß wir *den alten namen* ablegten", eine solche Fügung, die im Zeitalter der Romanik das Gottesbild des *Ezzoliedes* beherrscht (vgl. die Arbeiten des Verfassers über dieses Denkmal sowie über *Annolied* und *Kaiserchronik*, a.a.O.), wird im Zeitalter der beginnenden Gotik mit Wolframs *Parzival* hineinprojiziert in die menschliche, aber gleichwohl von Gott geführte Handlung des ritterlichen Epos, zentriert um die Wende des VIII. zum IX. *Parzival*-Buch, wo, nach Parzivals dritter Begegnung mit Sigune (*alte triuwe*) die 'neue *triuwe*' Gottes in Trevrizents Worten neu aufleuchtet (Trevrizents Name wie sein Leben sind hierfür Symbol), so daß sich am Karfreitag eine innerliche Wandlung und Neugeburt des Helden vollzieht (über die gegenbildliche Auffassung der 'Neugeburt Tristans' vgl. B. Mergell, Tristan und Isolde, Tafel XII)[28]. Damit ist, von Wolfram her, der geschichtliche Standort gewonnen, rückblickend auch die französische Graldichtung des 12. Jahrhunderts nach Geist und Form neu zu verstehen, zumal jener bereits erwähnte Nachweis einer Beziehung von Roberts *veissel* zu Bernhards *vas vitreum* auch die Anfänge der mittelalterlichen Sagenbildung in neuem Licht erkennen ließ. Diese Ergebnisse können hier um so eher vorausgesetzt werden, als mein Gralaufsatz (G.R.M. 3) sie noch einmal knapp zusammengefaßt hat. Ich darf mich also für das Folgende auf eine Erörterung der sachlichen Argumente beschränken, die in jüngster Diskussion des Wolfram- und Gralproblems zutage getreten sind.

Ein Forscher, der noch heute an der Kyothypothese glaubt festhalten zu sollen, wird davon ausgehen müssen, daß deren Grundlagen sich seit der Kontroverse Singer-Golther weitgehend verschoben haben, wie dies etwa auch Edwin H. Zeydel (Neophil. 36, 1952, S. 12) mit vorbildlicher Sachlichkeit getan hat. Nicht zu bestreiten ist, daß der von Weber im Jahre 1928 vorgetragenen Graltheorie durch den II. Teil meiner Quellenuntersuchung von 1943 (S. 4–6) weitgehend der Boden entzogen wurde, ein Tatbestand, dem Weber weder in seinem Parzivalbuch von 1948 noch in seiner Rezension meines Gralbuches Rechnung trägt. Es ist ein Irrtum, wenn Weber meint, daß meine Auffassung die *Parzival*-Verse 827, 1–14 unerklärt lasse; ich habe sie (Gralb., S. 91) eingehend interpretiert und hatte die Freude, daß Webers und mein gemeinsamer Lehrer C. v. Kraus dieser Darlegung zustimmte („Sehr einleuchtend ist mir Ihre Deutung der 'Dreiecksbeziehung' S. 91": Brief vom 26. 7. 1951). Der Name von Toledo allein genügt nicht, Webers Kyottheorie zu stützen (s. auch Singer, Wolfram und der Gral, a.a.O. S. 9f.; dazu mein Gralb., S. 28ff.); denn auch außerhalb des Gralumkreises kennt Wolfram eine Reihe von spanischen Städte- und Ländernamen (Sibilje = Sevilla, Vedrun = Pontevedra, Santiago de Compostela *Wh.* 275, 26; Katalonien, Navarra, Aragon, Galicien, Portugal; s. Gralb. S. 158), deren geographische Fixierung vorwiegend im Norden und Nordwesten des Landes deutlich genug ist, um eine Erklärung aus Berichten oder Erzählungen von Compostela-Wallfahrern zu erlauben. Daß es sich bei den von Weber (Anz. 66, S. 92) supponierten arabisch-jüdischen Zügen in Wirklichkeit nicht um autochthon spanisches literarisches Gut, sondern um einen Reflex des mittelalterlich deutschen Mohammedbildes handelt, zeigte ich G.R.M. 3, S. 104 Anm. 5

deren metaphorischer Umschreibung wie in ihrer Einbeziehung in die innere Handlung des ritterlichen Epos (in dieser objektiven Bezogenheit scheint Gottfrieds von Straßburg Minnegrottenallegorese sowie ihre Spiegelung im seelischen Geschehen des *Tristan*-Epos vergleichbar); dagegen hat das die höfische Epoche ablösende, z. T. gleichzeitig mit ihr einsetzende Zeitalter der Mystik diese unio in den subjektiven Bereich der Innerlichkeit, in das Verhältnis der Einzelseele zu Gott sowie in die Geburt des Gotteswortes in der menschlichen Seele verlagert und neu erfahren und auf eigene Weise zu bewältigen gesucht (dazu die Mainzer Dissertation von Maria Brückner). – Zum Problem der Symbolforschung vgl. W. Emrich, Symbolinterpretation und Mythenforschung: Euphorion 47 (1953), S. 38–67; ders., Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes 'Wanderjahre': D.V. J. S. 26 (1952), S. 331–352.

[28] Dazu Elena Eberwein-Dabcovich, Das Wort *novus* in der altprovenzalischen Dichtung und in Dantes Vita Nova: Romanistisches Jahrbuch, II. Band (1949), S. 171–195.

(dazu Gralb., S. 77) unter Hinweis auf Ottes *Eraclius*; in gleiche Richtung scheint auch die ebda. von Eraclius berichtete Sternenvision zu weisen: *Eraclîus sach zeiner zît an den sternen* ... (5350ff.), die für Wolframs Verstärkung des Übersinnlichen der Flegetanisvision willkommen war und fruchtbar werden konnte: *Flegetânîs der heiden sach ... im gestirn* ... (454, 9ff. 17ff.). Einzig der Name Flegetanis scheint arabischen Ursprungs (s. E. Martin zu 453, 23), doch hat Weber zu dessen Erklärung bisher nichts beizutragen vermocht; und es muß beim heutigen Stande unserer Kenntnis gänzlich offen bleiben, ob dieser Name oder etwa auch die arabischen Sternnamen (782, 1ff.) bereits einer hypothetischen spanisch-arabischen Gralsonderquelle entstammen. Für Webers etwa künftigen 'zweiten Band' (inzwischen wird uns nun schon gar eine 'Neubearbeitung des 1. Bandes' in Aussicht gestellt) ist das innerlich Widerspruchsvolle seiner Kyot-Gral-Hypothese kein gutes Vorzeichen, sofern Weber einerseits die *Parzival*-Dichtung mitsamt ihrem 'Wandel der Gralprämissen' aus sich selbst und auf dem Hintergrunde mittelalterlicher Weltanschauungswandlungen erklärt, aber anderseits auf die unbekannte Größe einer bloß konstruierten, innerhalb der mittelalterlichen Sagenentwicklung höchst fragwürdigen 'Gegenkraft zu Bernhard und Franziskus' nicht glaubt verzichten zu können[29].

Daß Wolframs Gral nicht nur eine 'dichterisch-plastische Metapher' darstellt und nicht nur hinsichtlich seiner epischen Funktionen bedeutend ist, sondern eben auch als Dichtung 'metaphysische Realität' besitzt – neben und außerhalb derjenigen des christlich-religiösen Mysteriums, dem der Gral, in höfisch-ritterlicher, welthaft-transzendenter Sphäre, auf mancherlei Weise sachlich wie analogisch verbunden bleibt, wobei die Grenzen beiderseits gewahrt werden, so daß das eucharistische Mysterium nicht nur 'im Hintergrunde ungeschmälert verbleibt' (Anz. 66. S. 91), sondern im Gegenteil neue Frucht bringt und im Gral eine neue poetische Realität, eine gesteigerte geistes-

[29] Vgl. das Urteil H. Schneiders: „Der Glaube an die durchgehende Quelle Kyot wird sich nach Mergell schwer noch wieder hervorwagen können" (Parzival-Studien, S. 7): das Hypothetische der Graltheorie betont auch Lumière du Graal, a. a. O., S. 22. – Den in Webers Rezension meines Gralbuches unverkennbaren Unterton persönlicher Gereiztheit übergehe ich mit Stillschweigen; desgleichen Webers Art, von einem für ihn a priori feststehenden „Grundirrtum" und „Grundmangel" meiner Arbeit auszugehen, ohne deren Methode und Ergebnisse einer zusammenhängenden Darstellung zu würdigen. Weber überschätzt den Einfluß, den sein Parzivalbuch von 1948 auf mein Gralbuch gehabt haben soll; wo ich ihm zustimmend oder ablehnend verpflichtet bin, hab ich es, wie stets in meinen Arbeiten, gewissenhaft angemerkt – ich wünschte, Weber hätte in der Verarbeitung der Ergebnisse meiner Quellenuntersuchung ein Gleiches getan (einer Aufzeichnung aus dem Jahre 1943 entnehme ich, daß ich wie 1936 den I. so damals auch den II. Teil meiner Wolframuntersuchung Weber zuschickte; doch vgl. Weber, Parzival, S. 98, Anm. 4). Schwerer wiegt, daß Weber meine jahrelangen, intensiven, im Endergebnis mit Rankes und Schneiders Urteil übereinstimmenden Bemühungen um Burdachs Gralforschungen mit einem einzigen Satz ohne jede Begründung glaubt abtun zu können („liegt auf der Hand"), ohne den bedeutenden Anteil, den ich Burdach für die 'vierte Komponente' oder die 'vierte Dimension' des Wolframschen Gralgedankens zuerkenne, auch nur mit einem Worte zu erwähnen. Entschieden verwahren muß ich mich gegen Webers Versuch, mir (zu Gralb., S. 55, 60 und 152) Wendungen zu unterstellen, die ich in dieser Weise nicht gebraucht habe: hier wird sachliche, wissenschaftlich-kritische Berichterstattung zum Zweck einer teils verschweigenden, teils übertreibenden Polemik entstellt, ja verfälscht, so daß man sich wundern muß, wie der Herausgeber des Anzeigers solches hat zulassen mögen (die Anzeige meines Gralbuches verschweigt sowohl dessen Untertitel als auch seine Kennzeichnung als Sonderabdruck aus Band 73 und 74 der Beiträge; die Anzeige des Schröderschen Parzivalbuches hat gar dessen Haupttitel falsch zitiert, richtig dagegen Anz. 66, S. 91). Mit seinen allgemein gehaltenen Ausführungen über Romanik und Gotik sowie über die Gralsteinsymbolik (ebda., S. 90f.) redet Weber am eigentlichen Problem vorbei: hier sind unsere Auffassungen – beiderseits Schwietering verpflichtet – durchaus nicht so verschieden, wie Weber annimmt oder glauben machen will. Der kritische Leser mag selbst entscheiden, wer hier zu 'überreden' versucht und wer zu überzeugen vermag; und die Zukunft wird lehren, welcher Seite der bleibendere Anteil am gemeinsamen Erkenntnisfortschritt verdankt wird.

geschichtliche Aktualität gewinnt –, dies glaube ich im Anschluß an Ehrismann und Ranke, Schwietering und Burdach hinlänglich deutlich gezeigt zu haben. Wenn also Wolframs Gral an den Daniel- und Alexanderstein, an den christlichen Altarstein wie an den apokalyptischen Jaspis erinnert und dennoch „mehr ist als sie alle zusammen" (H. Sacker, a.a.O.), so ist Wolframs Gral – als echtes Symbol – nicht bloß 'hinweisend', sondern 'wirklichkeitsgefüllt' im Sinne Hans Sedlmayrs (Die Entstehung der Kathedrale, Zürich 1950, S. 103). Es hieße die Realität der Wolframschen Gralkonzeption verkennen und Wolframs dichterische Welt ins Spirituelle (oder bloß Imaginative) verflüchtigen, wollte man dies nicht wahrhaben. Im Gegenteil kommt es Wolfram, etwa bei der Schilderung der Gralburg Munsalvæsche, entscheidend darauf an, die reale empirische Wirklichkeit (*Wildenberc* 230, 12f.) durch jene höhere – im Sinne des Dichters nicht minder reale, nicht minder existente – Wirklichkeit des Gral*wunders* auf Munsalvæsche zu steigern und zu übertreffen: 'der Gral bedeutet nicht nur, er ist'[30].

Wolframs Gralgedanke ist der Entwicklung seines Gottesbegriffs wie auch der Entfaltung der Sippenhandlung der *Parzival*-Dichtung auf eine sehr zarte und doch feste Weise verbunden, zentriert um das IX. und gipfelnd im XVI. *Parzival*-Buch. Wie Parzival allmählich, Stufe um Stufe, eingeführt wird in die Geschicke und Geschichte der eigenen *art*, so gibt sich ihm auch das Gralgeheimnis nur stufenweise und Schritt um Schritt zu erkennen; dies gilt erst recht von dem langsam sich erschließenden, geheimnisvoll unergründlichen göttlichen Walten, das auch zuletzt noch voller Geheimnis bleibt (*got vil tougen hât*). Wie Gottes Selbstverwirklichung durch Plato und die Sibylle vorverkündet ist und in Christi Menschwerdung, in der *triuwe* des Karfreitags kulminiert, so ist auch die geheimnisvolle Gralwirklichkeit *blûweclîche* umschrieben durch den *heiden* und Salomoabkommen Flegetanis, bevor sie durch den Christen Kyot deutlicher erkennbar wird (dessen Umschreibung als *schantiure* derjenigen des *pareliure* Plato entspricht): durch Kyot aber ist auch der Dichter selbst einbezogen in jene heimliche Tradition des Wissens um höheres Geheimnis, die in der 'Dreiecksbeziehung' des

[30] Für diese sowohl 'realistische' wie 'nominalistische' Gralkonzeption (s. oben Anm. 10) ist Wolframs Gralname *lapsit exillîs* der lebendige Ausdruck, nicht im Sinne planer, eindimensionaler, ein für allemal definierbarer Rationalität, sondern als Symbol einer lebensvollen, bezugreichen, bedrängenden und verpflichtenden Wirklichkeit, an der wir – Wolframs Hörer und Leser – noch heute durch unser Mit*vrâgen* und Mit*vorschen* (G. R. M. 3, S. 108f.) unseren Anteil haben. Dabei ist gewiß auch – auf einer sehr hohen Ebene – Wolframs Humor nicht unbeteiligt: sei es, daß er dem Hörer und Leser etwas „Exotisches, bis dahin Unerhörtes bieten" (C. v. Kraus, brieflich), mit ihm ein „unverbindliches, kaleidoskopartiges Spiel treiben" wollte (J. Schwietering, Parzivals Schuld, S. 11), oder sei es, daß er mit wohlerwogener künstlerischer Absicht im Gralnamen auch genauer umschreibbare Erinnerungen hat mitanklingen lassen wollen, um auf diese Weise eine Ahnung höheren Geheimnisses wachzurufen (Der Gral in Wolframs Parzival, Tafel I: dazu R. Guardini, Welt und Person: Versuche zur christlichen Lehre vom Menschen, Würzburg 1950, S. 19, Anm. 4). Zu dessen Deutung oder 'Auflösung' wird man vielleicht auch an die lebendige Überlieferung des altdeutschen Volksrätsels, an volksmäßige und später auch schulmäßig-literarisch fortgesetzte Rätselpoesie denken dürfen (s. G. Ehrismann, Lg. I, S. 55f., 374f.). Wie dem auch sei: fest steht, daß Wolframs Gralkonzeption, unbeschadet der verschiedenartigen, in ihr zu neuer Ganzheit und Einheit verflochtenen Komponenten, ein einheitliches und unteilbares Ganzes darstellt, daß hier im eigentlichen Sinne von Neuschöpfung, von Harmonisierung des Verschiedenartigen, von Motivverschmelzung und -durchdringung die Rede sein darf und muß (und nicht etwa bloß von 'Motivbündelung', von Amalgamierung im Sinne eines mehr äußerlichen oder unbewältigten Neben- und Miteinanders). Der Vorwurf einer 'Harmonisierungstendenz', den Weber gegen mein Tristanbuch glaubt erheben zu sollen (Anz. 66, S. 89), im Falle Wolframs ist er wahrlich fehl am Platze. Ganzheitliche Betrachtungsweise ist uns hier schon durch die gegenwärtige Forschungslage zur Pflicht gemacht (s. auch J. Schwietering, Parzivals Schuld, S. 10); daß anderseits diese Art der Betrachtung nun ihrerseits nicht zu dogmatischer Enge, zu gewohnheitsmäßiger Routine entarte, davor wird uns das Vielschichtig-Inkommensurable des Wolframschen Werkes mit Sicherheit bewahren.

XVI. Buches beredt verschwiegen und verborgen offenbar wird, wie denn auch die Fülle der göttlichen *wârheit* und Gnade und Gerechtigkeit erst ganz zuletzt im XVI. Buch voll in Erscheinung tritt, wodurch dann alle menschlichen Aussagen als unzulänglich erwiesen und unendlich übertroffen werden, insonderheit auch Trevrizents *liegen*.

Innerhalb dieser Entwicklung gehören Parzivals Aufstieg zum Gral und das abwärts weisende Schicksal der neutralen Engel der Idee nach aufs engste zusammen – im Wie liegt hier die Frage (Anz. 66, S. 91). So wenig Trevrizent am Karfreitag weiß, daß Parzival schließlich doch zum Gral und gar zum Gralkönigtum gelangen wird, so wenig weiß er im IX. Buch um die endgültige Verurteilung jener indifferenten Geister. Denn beide Stränge der Parzival- wie der Gral-(Engel)handlung sind im IX. Buch erst zu halber Reife gediehen, zu halber Entfaltung gebracht; ihre wechselseitige Reziprozität wird zwar beiderseits angedeutet, aber erst auf dem Endgipfel der Dichtung im XVI. Buch voll durchschaubar, wenn im Wechselbezug des Wissens um höchste, ins Transzendente geweitete Begnadung auch das Wissen um tiefste, *êweclîch* unwiderrufbare Verdammnis miteinbeschlossen ist. Wenn an dieser Stelle Trevrizent die früher gegebene Auskunft vom Gral – von seiner Unerstreitbarkeit wie von der *volleiste* jener *bî dem grâle* erwähnten Geister – als 'Lüge' bezeichnet: *ich louc durch ableitens list vome grâl, wiez umb in stüende* (798, 6ff.; dazu 471, 29 *hêr, sus stêt ez umben grâl*: Verf.. Der Gral in Wolframs Parzival, S. 63ff.), so darum, weil jene Aussage vor der Fülle göttlicher *wârheit*, Gnade und Gerechtigkeit, wie sie in den Schlußbüchern offenbar wird (weit über das hinaus, was Trevrizent einst *für wâr gesehen*), nicht standzuhalten vermag, weil sie den *gotes tougen* nicht entsprach und durch das göttliche Walten, durch Parzivals sowohl errungene wie begnadete Berufung zum Gral als inadäquat sich herausstellt. Zur Bezeichnung dieser Inadäquatheit legt Wolfram dem greisen, vor Gottes Unerforschlichkeit erschauernden Trevrizent das schwerwiegende, schuldeinschließende Wort *liegen* in den Mund (und nicht etwa den leichter wiegenden, entschuldigenden, psychologisch relativierenden und religiös indifferenten Begriff des 'Irrens'), weil Trevrizent aus wertempfindlichem Herzen spricht, das jene frühere, aus bester Absicht, nach bestem Willen und Wissen *durch ableitens list* gegebene Auskunft als Sünde und Schuld empfindet – als unbewußte und ungewollte, als eine erst durch den Gang der Dinge ganz offenbar gewordene, aber eben doch vollwichtige Schuld gegenüber Parzival wie als Sünde wider Gott , für die beide Trevrizent den neuen, von Gott erkorenen Herrn über den Gral um Verzeihung und Vergebung bittet: *gebt mir wandel für die süende: ich sol gehôrsam iu nu sîn, swester sun unt der hêrre mîn* (798, 8ff.). An dieser Stelle vollzieht sich, auch durch die Wiederaufnahme der Ihr-Anrede von seiten Trevrizents, jene bedeutendste Umkehr der inneren Handlung, auf die, gegenbildlich zum IX. Buch, es dem deutschen Dichter entscheidend ankommt (s. B. Mergell, II. Teil, S. 340; dazu oben Anm. 15).

Webers Unterstellung, daß Trevrizent im IX. Buch nicht meint, was er sagt, oder auch mehr weiß, als er zu sagen für gut befindet, daß er „notgedrungen auch bereits an jenem Karfreitag" um die Verdammung der neutralen Engel hätte wissen müssen, geht am eigentlichen Sinn der deutschen Dichtung ebenso vorbei wie seine Erwägungen darüber, ob und welche anderen Schlüsse Trevrizent aus seinem Erleben im XVI. Buch etwa auch „hätte . . . ziehen können" (Anz. 66, S. 91). Sie verkennen, hier wie dort, den Primat der epischen Handlung, das eigentlich Dichterische, und übersehen, wie sehr auch Parzivals Geschick und das Schicksal der ewig Verdammten Teile sind der großen, beherrschenden Antinomien des Wolframschen Weltbildes (Lucifers Sturz – die Erschaffung des Menschen; Adams Fall – die Erlösung durch Christus; der Engel und der Menschen *nît* – Gottes *triuwe*, Gerechtigkeit und Erbarmen; *sûrer lôn – süeziu mære*; das verlorene *magetuom* der *reinen erden* – Gottes Sohn *der reinen meide kint*), innerhalb

deren auch die Gegenbeziehung jener frühen, zwischen Lucifer und Trinitas unentschieden (*newederhalp*) verharrenden Geister einerseits und des menschlichen, durch *sünde* und *zwîvel* zwischen Licht und Finsternis *rehte enmitten durch* führenden Weges Parzivals auf der anderen Seite erst recht verständlich wird: Parzival zu Höchstem berufen, wie jene anderen, als *die edelen unt die werden*, die sie waren, zu Lucifer und seinen *nôtgestallen* gesellt, so daß an ihrer selbsterkorenen *vlust* der *gewin* der Gralerwerbung erst wahrhaft ermessen wird (798, 29f., 820, 4).

Das auf höchster Stufe zutage tretende, tiefstes Weltgeheimnis anrührende Ineinanderwirken des Menschlichen und Göttlichen bleibt nicht auf einen 'Wandel der Gralprämissen' beschränkt, sondern impliziert im Grunde das gesamte episch-seelische Geschehen der *Parzival*-Dichtung, insbesondere auch das Verhältnis der früheren und mittleren Gralbücher zueinander (der Bücher III–VIII, IX–XIV), denen die beiden Schlußbücher als letzte Krönung gegenüber stehen. Man halte sich gegenwärtig, daß Parzival, als er ein erstes Mal auf Munsalvæsche einkehrt, ja nicht unerwartet und nicht 'unangemeldet' kommt, daß vielmehr jene Gral*botschaft* vorhergegangen war, von der Trevrizent zwar erst im IX. Buch berichtet, die aber für das Verständnis des V. Buches und der anschließenden Entwicklung Parzivals vorauszusetzen und für die Interpretation des Gesamtwerks voll in Rechnung zu stellen ist (obwohl sie, bezeichnenderweise, innerhalb der Bücher V–VIII noch verborgen und gleichsam 'verhüllt' bleibt). Diese Gralbotschaft hatte, nach Trevrizent, folgenden Wortlaut:

483, 19 *unser venje viel wir für den grâl.*
dar an gesâh wir zeinem mâl
geschriben, dar solde ein rîter komn:
wurd des frâge aldâ vernomn,
sô solde der kumber ende hân:
ez wære kint magt ode man,
daz in der frâge warnet iht,
sone solt diu frâge helfen niht,
wan daz der schade stüende als ê
und herzelîcher tœte wê.
diu schrift sprach 'habt ir daz vernomn?
iwer warnen mac ze schaden komn.
frâgt er niht bî der êrsten naht,
sô zergêt sîner frâge maht.
wirt sîn frâge an rehter zît getân,
sô sol erz künecrîche hân,
unt hât der kumber ende
von der hôhsten hende.
dâ mit ist Anfortas genesen,
ern sol ab niemer künec wesen.'
sus lâsen wir am grâle –

Es ist dies die Sprache der göttlichen Omnipotenz (*Deus dixit ad milites Templi*), eine Sprache des Gesetzes, des strengen, klaren Befehls, der eindringlich wiederholten Frage, eine Sprache, die für jeden denkbaren Fall die Lösung kennt und vorwegnimmt, die Anordnung vorschreibt und im Grunde schon das gesamte künftige Geschehen in sich enthält (einschließlich des XVI. Buches: nur daß die Wendung *an rehter zît* sub specie aeterni als 'Gotteszeit' und nicht nach menschlichem Ermessen zu fassen wäre), eine Sprache, für die der fordernde Übergang aus indirekter in direkte Rede sowie die fünfmalige Wiederholung des Verbums *soln* kennzeichnend ist. Nicht blinder Zufall

also steht am Anfang des V. Buches und auch nicht allein Parzivals Aufbruch von Brobarz mit dem anschließenden gewaltigen Ritt (224, 1ff. 19ff.), sondern das göttliche Fiat! (*dar solde ein rîter komn*), das alles nachmalige Geschehen an die Vorhersehung Gottes, die *hœhste hant*, zurückbindet (obwohl deren Eingreifen, wie gesagt, jetzt und im Folgenden bis hin zum IX. Buch noch verborgen ist und bleiben wird).

Dann also folgt Parzivals Ankunft, die abendliche Begegnung am See Brumbane, die Einkehr auf der Burg mit allem, was sich anschließt vor allem auch mit der Unterlassung der Frage. Diese Unterlassung kommt nicht unerwartet. Sie war, als Eventualität, in der Gottesbotschaft des Grals ausdrücklich vorgesehen – ungeachtet der Leiden, die sie verlängern und die sie neu heraufbeschwören mußte, nicht zuletzt über Parzival selbst, wovon zunächst Sigune einen ersten und dann Cundries Verwünschung am Plimizœl den deutlichsten Begriff gibt. Am Ende stehen dann Parzivals *zwîvel*, Gotteshaß und Gralsuche: eine wahrhafte 'Entzweiung zwischen beiden Welten', der menschlich-realen, ritterlich-höfischen und nun so fremd und wesenlos gewordenen und der noch unbegreifbaren, unzugänglichen und doch so gegenwärtigen Gotteswirklichkeit, die durch den Gral und mit Sigune sowie – nach dem flüchtigen Aufenthalt zu Fontane la salvatsche – mit der Gralbotin Cundrie so ganz und gar entscheidend in Parzivals Dasein eingegriffen hatte (aber eben von 'oben her', ohne daß ein Einklang der göttlichen und menschlichen Ebene, eine Versöhnung oder Vermittlung zwischen beiden hätte statthaben können: wie denn auch die Gralburg dem Suchenden unauffindbar bleibt): es bleibt beim unversöhnten Nebeneinander oder vielmehr Übereinander von thronender Maiestas Domini und menschlicher Ohnmacht, die auch im Vollbesitz ritterlicher Tugend und Tüchtigkeit und ererbter *triuwe*, gesellschaftlichen Ansehens und erprobter Waffenbrüderschaft sowie unverbrüchlicher ehelicher Liebe von jener Sphäre geschieden bleibt.

Dies wandelt sich vom IX. Buche ab, das aus der Zone des strengen und unerbittlichen Gesetzes hinüberleitet in den Bereich der Gnade (oder besser: das den auch in jener Gesetzessphäre latenten Tenor der verborgenen, noch unentwickelten Gnade offenbar macht): *sîn wolte got dô ruochen* (435, 12): *got was und wart in bèden holt* (487, 22). Das gegensätzliche Weiß und Schwarz (um mit der *geparrierten* Helldunkelsymbolik des *Parzival*-Prologes zu sprechen) wandelt sich zur milderen, nuancenreichen, göttlich durchsonnten Farbigkeit eines neuen Mensch-Gott- und Gott-Welt-Verhältnisses: *alrêrste er dô gedâhte . . . an sînen schepfære* – (451, 9ff.), zu neuer Ahnung, zu neuem Begreifen dessen, der, *ein durchliuhtec lieht*, aus *triuwe* Mensch geworden ist, so daß nun auch das Menschlich-Ritterliche der Parzivalhandlung diesem Gottesbegriff nicht geopfert, sondern von ihm durchleuchtet und durchwärmt und ganz durchdrungen wird (dritte Einkehr bei Sigune, der Kampf mit dem Templeisen, Kahenis, Fontane la salvatsche)[31]. Indem Wolfram den festen Schlußpunkt der französischen Karfreitagsszene,

[31] Von hier aus erklärt sich die Sonderstellung, die Parzivals dritte *sünde*, die Schuld der unterlassenen Frage, im IX. Buche einnimmt (498, 19ff., 501, 1ff.), was, wie Schwietering mit Recht betont, sicherlich nicht im Sinne einer Milderung gemeint ist, wohl aber darin begründet liegt, daß göttliche Vorsehung und menschliches Schuldigwerden auf eine an dieser Stelle vom Standpunkt Trevrizents am Karfreitag kaum zu durchschauende Weise ineinander verflochten sind: fast könnte man hier, im Sinne Augustins, von 'Theodizee der Sünde' sprechen (ohne daß deren Schuldcharakter dadurch gemindert würde). Dagegen fallen Parzivals andere Sünden, die Schuld am Tode der Mutter und die Blutschuld gegenüber Ither, dem Helden selbst als 'Eigenschuld' zu (falls dieser Ausdruck erlaubt ist): Parzival selbst ist sich zunächst nur des *rêroups* bewußt, ohne zu wissen, daß er sein *eigen verch erslagn* (475, 21); Herzeloydes Tod erfährt er erst hier durch Trevrizent (476, 12ff.); auf diese Weise gewinnt das mehr vordergründige *sünden*bewußtsein, von dem Parzivals Gespräch mit Trevrizent ausgegangen war (456, 29f.), eine stufenweise umfassendere, existentiell tiefer greifende Verdichtung und Konkretisierung wie auch das persönliche Kerygma seiner gottgewirkten Lösung. Daß unter diesem Gesichtspunkt auch Parzivals dritte Schuld gegenüber Anfortas notwendig war – notwendig gerade

die Osterkommunion, übergeht, wird das gesamte anschließende Dasein Parzivals zum Schauplatz einer Selbstverwirklichung der Gottesbotschaft in pfingstlichem Geiste und weist mit dem IX. Buch weit voraus in die Zukunft über Schastel marveil hinaus (das Parzival erspart und Gawan vorbehalten bleibt) bis hin ins XIV. Buch, das eine äußerste Stufe dieses neuen, nun ganz verinnerlichten Gott-Mensch-Verhältnisses darstellt, bis im XV. Buch mit Gottes Eingreifen beim Schwertkampf der Halbbrüder und mit der freudigen Gralbotschaft Gott selber unmittelbar – gegenwärtig ist und der oberste Plan der Dichtung betreten wird.

Die Gralbotschaft also bleibt und steht hier wie dort am Anfang: *daz epitaffium ist gelesen* (781, 15), aber der Nachsatz ist gewandelt, und dieser Wandel ist um so deutlicher, als die frühere Reimbindung mit neuer Bedeutung aufklingt; gegenüber der früheren Ankündigung: *dâ mit ist Anfortas genesen, ern sol ab niemer künec wesen* (s. oben 484, 7f.) heißt es nun umgekehrt: *du solt des grâles hêrre wesen* (781, 16). Der negativen, verwerfenden Gesetzesbotschaft antwortet die neue, positive Gnadenbotschaft der persönlichen, der namentlichen Erwählung. Dem Supra und Infra der alten gesetzhaften Ordnung (als eines 'Gott-Mensch-Verhältnisses') antwortet eine neue, unvergleichliche Ordnung des Sowohl-als-auch, des Miteinander und Ineinander (ein neues 'Mensch-Gott-Verhältnis', das nicht Zerstörung, sondern Erfüllung der transzendenten wie der immanenten Züge bedeutet und im *Willehalm* auf abermals neue Weise als Vater-Sohn-, als Gotteskindschaftsverhältnis gefaßt und verherrlicht wird; dazu B. Mergell, Ezzos Gesang [demnächst im Druck]). So kann denn das Motiv der Gralbotschaft auch jetzt sehr wohl noch beibehalten werden, weil sie jetzt auch vom Menschlichen her, aus dem Zusammenwirken von menschlichem Bemühen und sich neigender göttlicher Gnade neu verstanden werden kann, so daß Trevrizent, wenn er im XVI. Buch ein letztes Mal auf den ritterlichen und religiösen Sinn der Gralsuche und Gralerwerbung Parzivals zu sprechen kommt, von jenem *epitaffium* ganz abzusehen vermag (obwohl es selbstverständlich, auch unausgesprochen, vorausgesetzt und gegenwärtig bleibt). An dieser Stelle kommt der ewige und unsterbliche, der allgemeinmenschliche und ritterliche Gehalt der *Parzival*-Dichtung ohne mythische Verbrämung rein zur Darstellung, und ihr entspricht das berühmte Schlußwort des Ganzen (827, 19ff.)[32].

auch vom Standpunkt der göttlichen Handlungsführung als Buße für Anfortas' Sünde, als Stufe zu seiner Läuterung wie als Gradmesser für Parzivals inneres und äußeres Wachsen und Reifen –, dies alles wird erst in den beiden Schlußbüchern offenbar und von dorther voll überschaubar. Auch in dieser Hinsicht bilden diese den Schlußstein jener kreuzrippenartig ineinandergreifenden religiös-ethischen Motivführung, die sich vom III. über das V. und VIII., vom IX. über das XIV. zum XV. und letzten *Parzival*-Buch wölbt (wohingegen Gahmuret, im Unterschied zu Parzival, gleich Gawan frei bleibt von metaphysischer Schuld, seinen Verpflichtungen gegenüber Gott aber gleichwohl genügt durch *riwic pîhte* vor seinem Ende, 107, 27, wo wiederum jener Gegensatz zwischen institutioneller und gottbezogener Frömmigkeit sichtbar wird, von dem oben die Rede war).

[32] Dabei wird ein letztes Mal sichtbar, wie sehr der neue, in Parzivals Gralerwerbung und Gralkönigtum gipfelnde Ordo einmalig und unwiederholbar ist und nur für Parzival gilt, wie sehr der Abschluß der deutschen *Parzival*-Dichtung also von Wolframs ritterlichem und sippenmäßigem Denken her bestimmt wird und nicht von einer allgemein und schlechthin gültigen Neuwertung des Verhältnisses von Natur und Gnade, wie es im Thomismus gegenüber der augustinischen Tradition sich ausspricht (dazu É. Gilson, Héloïse et Abélard: Études sur le moyen âge et l'humanisme, Paris 1938, S. 197ff., wo zunächst die Kontinuität des Augustinismus und Thomismus und alsdann der Unterschied definiert werden: „ce que le thomiste maintient en effet sous l'action de la grâce, c'est une nature que le péché n'a pas détruite et que la grâce n'a pas pour effet de supprimer, mais d'accomplir en la restaurant", ebda. S. 198). Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich sagen, daß die Gralinschrift gegen Schluß der deutschen *Parzival*-Dichtung nicht nur einen neuen Sinn erhält, sondern eingeht in das gesamte episch-seelische Geschehen des Werkes, mit ihm sich wandelt und eine neue Ordnung offenbar macht: *legem suam non iam in lapide, sed in tabulis cordis carnalibus, propheticam implens promissionem,*

Vom Schluß her gesehen, bestätigt sich der Grundriß und Aufbau der *Parzival*-Dichtung in seiner strengen Folgerichtigkeit und kristallklaren Durchsichtigkeit. Vom Grundriß der *Parzival*-Dichtung spreche ich zunächst nicht anders, als etwa auch Ernst Friedrich Ohly vom 'dichterischen Grundriß' des *St. Trudperter Hohenliedes* spricht (Z. f. d. A. 84, 1953, S. 226). Wenn ich darüber hinaus für Wolframs *Parzival* 'eine Art Kathedralengrundriß' annehme, so nicht, um Dichterisches auf Architektonisches festzulegen (wie das W. J. Schröder P. B. B. 74 versucht), sondern um den übergeordneten, kathedralenartigen oder kathedralenanalogen Bauplan des Ganzen zu bezeichnen, der sich aus der einfachen, aber fundamentalen Tatsache ergibt, daß Wolfram unabhängig von Chrestien im III. wie im IX. Buch je eine Sigunenepisode selbständig einführt und anderseits Chrestiens einzige Episode dieser Art (Wolframs V. *Parzival*-Buch entsprechend) durch eine vierte Sigunenepisode im XVI. Buch überhöht. Die unverkennbare und unbestrittene Korresponsion der Bücher III und IX aber wird, recht verstanden, zum Schlüssel für das Verständnis der wohlerwogenen, teils komplementären, teils kontrastierenden Proportionen auch der anderen *Parzival*-Bücher in ihrem Verhältnis zueinander wie innerhalb des dichterischen Gesamtwerks, dessen Grundplan dem Dichter während der Ausarbeitung seines Epos mehr oder minder deutlich vor Augen gestanden haben mag – ein Ganzes, das mehr ist als die Summe seiner Teile, wie auch die Kathedrale mehr ist als die Summe ihrer Bausteine. Dieses 'Ganze' aber ist nach seiner inneren und äußeren Form dem *Iwein* Hartmanns und Chrestiens oder dem *Tristan* Gottfrieds von Straßburg so deutlich analog und findet wiederum in Chrestiens epischem Gesamtwerk sowie in der vorgottfriedischen *Tristan*-Überlieferung so deutliche Parallelen (s. auch die Untersuchungen von Arthur Witte und Heinz Stolte), daß ein Zweifel nicht wohl möglich ist[33].

Als unmittelbarer Gewinn aus solcher Betrachtung leuchtet ein, daß, wenn etwa W. J. Schröder eine grundlegende Zweiteilung der Parzival- und Gawanhandlung als Bauprinzip des deutschen *Parzival*-Epos proklamiert, nun umgekehrt der exakte Nachweis geführt werden kann, daß solche vom Inhalt ausgehende und auf Inhaltliches beschränkte Klassifizierung an der Oberfläche haftet, daß sie in Wirklichkeit mehr die Leistung Chrestiens als Wolframs umschreibt, an den eigensten Kunstabsichten des deutschen Dichters aber gänzlich vorbeisieht[34].

qua se pollicitus est ablaturum cor lapideum, et carneum cor esse daturum, id est, non durum, non obstinatum, non Judaicum: sed pium, sed mansuetum, sed tractabile, sed devotum (Bernhard von Clairvaux, Opera omnia, Parisiis 1640, Sp. 340 C), wobei das geistliche Erbe mittelalterlicher Frömmigkeit und die Erfahrungen eines ritterlichen Lebens- und Weltgefühls in Wolframs Werk zu neuer Einheit verschmelzen, so daß der *Parzival* sich als Zeugnis jener „noch ungeschriebenen Geschichte deutscher Frömmigkeit" darstellt, von der Fr. Ranke spricht (Gott, Welt und Humanität, a. a. O., S. 11).

[33] Dazu Verf., Nibelungenlied und höfischer Roman: Euphorion 45 (1950), S. 305–336; Magdalene Weege, Das Kudrunepos eine Dichtung des Hochmittelalters, Diss. Mainz 1953 (Maschinenschrift).

[34] Wolframs Umwertung der überkommenen Romanform Chrestiens läßt sich am Motiv der Lanzensuche Gawans deutlich aufzeigen. Chrestien verwendet das Motiv oberflächenhaft, wie 'aufgeklebt', ohne inneren Bezug zur Gauvainepisode und mehr zur Vorbereitung des Wiedereintritts Percevals in die Handlung des Vordergrundes. Wolfram dagegen motiviert genauer und faßt die Übertragung der Gralsuche von Vergulaht auf Gawan als Funktion und Ausstrahlung der Parzivalhandlung, so daß die Schanpfanzunepisode des VIII. Buches im Grunde eine Verlängerung der Artus- und Gralszenen des VI. Buches darstellt (wie denn auch das Gefolge Gawans am Ende von Buch VIII über Bearosche an den Artushof zurückkehrt [432, 14ff.]). Hinzu kommt ein Weiteres: Vergulaht gehört (mit Antikonie) wie Gawan und Parzival der Mazadansippe an, so daß sich von hier aus auch der Ring zum I. Buche schließt (Gahmurets Brief an Belacane); vor diesem Hintergrunde aber tritt Parzivals künftige Erwählung um so deutlicher in Erscheinung, wenn innerhalb des IX. Buches durch das Motiv der Kyotchronik sichtbar wird, daß er – und er allein – durch seine Mutter Herzeloyde auch

Der eigentliche Gewinn aus dem Kathedralenvergleich aber wiegt schwerer und führt tiefer hinein in die innerste Konzeption der deutschen *Parzival*-Dichtung. Eine Summe von Erinnerungen an *pardîs*, *erde*, *werelt* und *himelrîche*, eine Fülle von Evokationen aus Natur und Geschichte, Dichtung und Offenbarung, Heidenwelt und Christenwelt, eine fast unübersehbare Vielfalt an inneren und äußeren Erfahrungen, ritterlich-höfischen und religiösen, weltlichen und metaphysischen Bezügen liegt in Wolframs *Parzival* ausgebreitet, ausgerichtet auf die Entwicklung des Helden und zentriert um die heimlich *verborgene* Mitte des Grals (die Salomoherkunft des Flegetanis zeigt, daß im Graltempel auch eine Erinnerung an den Tempel des Alten Bundes mitanklingt, aber ins Christlich-Ritterliche, Burghafte, ins zugleich Weltzugewandte und Weltentrückte der gottunmittelbaren Gralsphäre hinüberstilisiert ist); wie auch der Gral das Ganze spiegelt und hinweist auf das allumfassende göttliche Walten, dem Himmel, Welt und Hölle untertan und dienstbar sind. Dies eben ist es, was Wolframs Werk als weltlich-ritterliches, laienhaft-religiöses Gegenbild zur geistig-künstlerischen Vision, zur geistlichen Schöpfung der gotischen Kathedrale des Hochmittelalters erscheinen läßt, was unserm Kathedralenvergleich – unter Wahrung der Grenzen hüben und drüben, unter Würdigung der Gemeinsamkeiten wie der Unterschiede hier und dort – die innere Berechtigung gibt, die, oft geahnt und selten ausgesprochen[35], in ihrer Tiefe noch nie ermessen wurde. Über diese Frage hoffe ich in eigenem Zusammenhang handeln zu können, sobald einige weitere monographische Untersuchungen im Druck vorliegen (insbesondere auch zur deutschen Dichtung der Romanik, so daß vor dem Hintergrunde romanischer 'Zentralkomposition' die 'Endgipfelstruktur' der Gotik sich deutlicher wird abheben und nach Wesen und Grenzen bestimmen lassen). Einen letzten Beweis für die methodische und sachliche Brauchbarkeit der neuen, auf Schwieterings Ergebnissen fußenden Fragestellung hoffe ich durch eine mir angetragene Neubearbeitung des Martinschen *Parzival-* und *Titurel*-Kommentares zu erbringen, die das altbewährte Handbuch (dessen Erweiterung zu einem umfassenden Wolframkommentar geplant ist) auf den neuesten Stand der Forschung bringen und demgemäß auch der Erörterung aller quellenkritischen, sprachstilistischen und kompositionellen Fragen eine feste Grundlage schaffen soll, auf der künftige Wolframforschung wird weiterbauen können[36].

der Titurelsippe entstammt, so daß Erbe und Anlage beider Sippenkreise in ihm sich vereinigt und ihn weit hinaushebt über jene anderen Söhne des 'Adamssohnes', deren Blutsverwandtschaft denn auch zu Beginn des X. Buches glücklich erkannt wird, so daß nun beide *durch vorschen nâch dem grâle* ausziehen (503, 21ff.), womit denn wiederum eine Folie geschaffen ist für die Gralsuche Parzivals, in deren Zeichen sich die Bücher IX–XIV zusammenschließen, bis auch unter diesem Gesichtspunkt die beiden Schlußbücher die Krönung des Ganzen bedeuten.

[35] Vgl. etwa Gertrud Bäumer: „. . . wie denn überhaupt das innere Baugesetz der Gralswelt wie in einem Dom überall gegenwärtig und erkennbar ist" (Wolfram von Eschenbach, Stuttgart 1939, S. 78). – Gegenüber dieser metaphorischen Sprechweise sei nochmals ausdrücklich betont, daß mir der Kathedralenvergleich nicht als Selbstzweck, sondern nur mehr als Hilfsmittel einer primär literarhistorischen Fragestellung gilt.

[36] Mehr von Albrechts *Titurel* als von Wolframs *Parzival* geht aus L.-I. Ringbom, Graltempel und Paradies: Beziehungen zwischen Iran und Europa im Mittelalter, Stockholm 1951 (Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar, Del 73), der, ohne sich auf literaturgeschichtliche Probleme einzulassen, zu erweisen sucht, daß der Graltempel eine Vorgeschichte als iranisches Königsheiligtum hatte und in Beziehung steht zur Grabeskirche oder zum Felsendom in Jerusalem (a. a. O., S. 121, 229, 232; dazu die Untersuchungen zum Irdischen Paradies, ebda., S. 249ff.).

Die Spitteler-Ausgabe.

Von

Jonas Fränkel (Riedegg bei Thun).

Die erste „Gesamt"-Ausgabe der Werke des großen Schweizer Dichters, die seit einigen Jahren vorliegt[1], hat eine bewegte, ja tragische Vorgeschichte, über die hier nicht berichtet werden soll. Wer sie kennen lernen will, sei verwiesen auf mein im Jahre 1946 erschienenes Buch „Spittelers Recht. Dokumente eines Kampfes" (Aarau, Druckereigenossenschaft). Nur über den Wert der Ausgabe für die Literaturwissenschaft wie für das Fortleben des Werkes Carl Spittelers soll an dieser Stelle gehandelt werden.

Die Ausgabe ist vom Verlag als „Gesamtausgabe" angekündigt worden; sie werde, hieß es im Prospekte, „das Werk Carl Spittelers in seiner Gesamtheit darbieten". Die Ankündigung war trügerisch. Nicht nur war wichtigstes Dichterisches in den Plan nicht aufgenommen worden, etliches, was der Plan versprach, wurde später sogar über Bord geworfen und die angekündigten 10 Textbände sind auf 9 zusammengeschrumpft. Eine Gesamtausgabe aber im wörtlichen Sinne hätte das Mehrfache des vorgesehenen Umfangs erfordert. Die Herausgeber hatten sich zu entscheiden: entweder für eine wirkliche Gesamtausgabe oder für eine Auslese der Werke und Schriften. Letztere wäre im Sinne des Dichters gewesen, der noch in seinem letzten Lebensjahre die Leitsätze für eine solche mit mir besprochen hat. Sie empfahl sich auch deswegen, weil für die Notwendigkeit, das Gesamtwerk eines überreichen schöpferischen Lebens in seiner verwirrenden Fülle und Mannigfaltigkeit der Welt vorzuführen, das Eindringen der Hauptwerke ins Bewußtsein der Nation die Voraussetzung bildet, was bei Spitteler bis heute bekanntlich nicht der Fall ist. Man entschied sich gleichwohl für eine Gesamtausgabe, ohne aber in der Lage zu sein, deren Umrisse festzulegen. Fehlte doch die primäre Vorbedingung für ein solches Unternehmen, nämlich eine Spitteler-Bibliographie oder zumindest ein Verzeichnis sämtlicher von Spitteler selbst veröffentlichten Schriften. Weder gedruckt liegt eine solche Bibliographie vor noch befindet sie sich handschriftlich im Nachlaß Spittelers. Diese mangelnde wissenschaftliche Vorbereitung der Ausgabe kam den Herausgebern zu spät zu Bewußtsein; sie mußten, nachdem die ersten, keine besonderen editorischen Probleme aufwerfenden Bände herausgekommen waren, den Plan ändern, indem sie Vorgesehenes wegließen, um für Nichtvorgesehenes Platz zu schaffen.

Die vier ersten Bände bieten die dichterischen Werke, die bis zu Beginn der 1930er Jahre, von zwei schmalen Gedichtbändchen abgesehen, welche in einem kleinen Zürcher Verlag ein Schattendasein führten, sämtlich in tadellosen Drucken des Verlages Eugen Diederichs vorlagen. Der gewissenhafte Literarhistoriker, der auf zuverlässige Texte Wert legt, wird sie bis auf weiteres nur in jenen Diederichsschen Drucken aufsuchen. Sind doch, mit Ausnahme des ersten *Prometheus*, für diese Bände keine Handschriften herangezogen, und an den Nachdruck der Diederichsschen Texte ist nicht die selbstverständlich sein sollende Sorgfalt gewendet worden.

Die verhältnismäßig korrekteste Arbeit hat Wilhelm Altwegg – Basel geliefert, der bei den Bänden I (*Prometheus*-Dichtungen) und III (*Extramundana* und Gedichte) als Herausgeber zeichnet. Er konnte bei *Prometheus und Epimetheus* für Durchsicht des Textes die Handschrift verwerten, die vom Eigentümer der Buchdruckerei in Aarau, bei welcher Spitteler seinen gewaltigen Erstling in den Jahren 1880 und 1881 auf eigene

[1] Carl Spitteler, Gesammelte Werke. Herausgegeben im Auftrag der Schweizerischen Eidgenossenschaft von Gottfried Bohnenblust, Wilhelm Altwegg, Robert Faesi. 9 Bde. Artemis-Verlag, Zürich 1945–1950.

Kosten hatte herstellen lassen, zurückbehalten worden war. Die Handschrift machte es ihm möglich, die Dichtung, deren Neudruck beim Übergang in den Verlag Diederichs im Jahre 1906 vom Verfasser nicht überwacht worden war, von manchen – nicht allen – Druckfehlern zu befreien und die rhythmische Gliederung an vielen Stellen – nicht an allen – richtigzustellen; doch wo einmal eine offenbare Verschreibung der Handschrift oder eine sofort erkennbare Setzerverirrung beim ersten Drucke vorlag (z. B. auf Seite 96 Mitte), da wurde der Fehler nicht ausgemerzt. Die Pflichten, die dem wissenschaftlichen Herausgeber sein kritisches Amt auferlegt, sind von diesem Herausgeber nicht voll erfüllt worden, dem aber immerhin als Verdienst angerechnet werden muß, nicht alte Textfehler durch neue gemehrt zu haben. Doch die alten, sofern sie auf den Erstdruck zurückgingen, ließ er, zumal in dem Gedichtbande (III), durchwegs unangetastet; so steht etwa in den *Literarischen Gleichnissen* noch immer auf S. 376 für ein *Kälblein* ein – *Knäblein*, und *Geist* reimt auf – *weiß* (*Die rätselhafte Turmuhr*), während z. B. in den *Balladen* ein 15silbiger Nibelungenvers nach wie vor die *Hochzeit des Theseus* verunziert (Spitteler ist an all dem unschuldig). Zum *Dulder Prometheus* ist zu sagen, daß der Text, für den ich die Verantwortung trage, nicht überall den letztwilligen Wortlaut aufweist. Spitteler, der den Tod nahen fühlte, wünschte ängstlich, diese Dichtung, die Frucht der Mühen seiner letzten fünfzehn Jahre, noch gedruckt zu sehen, und bat mich deswegen, ich möchte von der Druckerei keine Revision verlangen, so daß diese und jene Textänderung der letzten Stunde nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Der Verlag Diederichs kam zu keinem Neudruck der Dichtung mehr und so wurde mir denn bisher keine Gelegenheit gegeben, dem *Dulder* überall seinen endgültigen Wortlaut zu sichern.

Von den beiden Bänden mit Prosaerzählungen (IV und V) bringt der erste einen Nachdruck der drei bei Diederichs herausgekommenen: *Mädchenfeinde*, *Imago*, *Conrad der Leutnant*. Den Anteil des als „Herausgeber" zeichnenden Robert Faesi vermag ich nicht zu erraten; war doch der Text von mir, noch zu Lebzeiten des Dichters, in der endgültigen Fassung bereinigt worden. Wer aber „Spittelers Recht" gelesen, weiß, daß jener Name kaum Gewähr für zuverlässigen Textabdruck bietet. Der andere Band, für dessen Inhalt Max Wehrli in Zürich verantwortlich ist, ist der erste in der Reihe, der einiges, das weiteren Leserkreisen bisher unbekannt war, vorlegt, freilich in einer Zusammenstellung, die nicht von sorgfältigem Überlegen zeugt. Als „Kleine Erzählungen" bekommt der Leser ein Olla potrida vorgesetzt: neben einer schönsten Perle deutscher Erzählungskunst, der Idylle *Gustav*, und dem Inhalt des Sammelbändchens *Friedli der Kolderi*, beide seit dem Jahre 1891 wiederholt aufgelegt, einen umfangreichen historischen Roman (*Der Neffe des Herrn Bezenval*), Mitte der 1880er Jahre in der Neuen Zürcher Zeitung abgedruckt; zuletzt eine unorganische Auswahl von Zeitungsfeuilletons und leicht wiegenden Erzählungen. Um den Willen des Dichters, der einzelnes davon zum Teil in anderer Fassung auferstehen lassen wollte, den Wiederabdruck jenes Romans aber noch im Jahre 1916 verboten hatte, kümmerte sich der Herausgeber nicht.

Spittelers dichterisches Hauptwerk *Olympischer Frühling* füllt den III. Band. Der Text dieser Dichtung ist im Jahre 1909 von mir, durch dessen Hände sämtliche Varianten der entstehenden Neufassung gegangen waren, in gemeinsamer Arbeit mit Spitteler für die Nachwelt festgelegt worden und der neue Herausgeber – Gottfried Bohnenblust in Genf – hatte keine andere Aufgabe als peinlich genau darüber zu wachen, daß beim gegenwärtigen Wiederabdruck keine Silbe am Wortlaut geändert und kein Komma verrückt wurde. Leider muß festgestellt werden, daß Herausgeber und Verlag sich dieser schlichten Aufgabe, die zugleich eine Ehrenpflicht gegenüber einem strahlendsten Kleinod deutscher Sprache war, mit kaum zu überbietender Nach-

lässigkeit und Verantwortungslosigkeit entledigt haben. Wo immer man den Band aufschlägt, stößt man auf Textverderbnisse, auf willkürliche Eingriffe in den rhythmischen Fluß der Verse oder auf Verzerrung der Sprachformen. Durch Verlust von ganzen Versfüßen sind Verszeilen gekürzt worden, an vielen Stellen wurden Konjunktivformen zu Indikativaussagen verflacht und sinnvolle Logik erscheint in Unsinn gewandelt. Ich will einige Beispiele anführen. Wenn Poseidon mit dem Gigasdonner gegen den aufsätzigen Katarrheus anstürmt und dabei kläglich in einen *Graben* stürzt (Bd. II, S. 75; ich zitiere nach der Diederichsschen Ausgabe), so wird hier aus dem grausigen Graben ein – *Garten*! Wenn im gleichen Gesang Poseidon in unheilschwangerem Denken seine Stirn *krampfhaft* runzelt (S. 81, 8), so wird daraus ein *krankhaftes* Runzeln. Wenn es bisher hieß: die Göttin ist ihm *freund* (Bd. II, S. 155), so liest man jetzt: *sie ist ihm fremd*. Ein Qualm*gewölke* (Bd. II, S. 189) verwandelt sich in ein *Gewölbe*, aus einem Tropfen*spreuer* (Bd. II, S. 243) wird ein rätselhaftes Tropfen*feuer*, aus *Wiege* (in der Mundart: *Wagel* und *wageln*; Bd. II, S. 245) wird eine *Waage* – usw. Wird ein olympischer Festzug beschrieben und der Dichter bedient sich für das drängende Zuschauervolk eines kühnen Bildes (Bd. I, S. 144):

Doch wie beschaffen ist das künftige Schauspiel jetzt,
Daß sich die Neugier bäumt und Klein auf Groß sich setzt?

so wird ihm das Bild ins Manierliche korrigiert und man liest:

Daß sich die Neugier bäumt und klein und groß sich setzt.

Oder man bekommt (S. 106) den folgenden Doppelvers vorgesetzt:

Und als beim Mittagstundenschlag der Sonnenschein
Mit Harfentönen nun besang der Marmelstein –

Wer besingt hier wen? – Oder man soll einen Widersinn schlucken wie diesen (S. 321):

Die Stelle, wo mein keusches Glück im Weltall trifft –

So sieht der Abdruck des *Olympischen Frühlings* in dieser offiziellen Ausgabe der Eidgenossenschaft aus!

Man wird künftig, ehe nicht Besseres vorliegt, den *Olympischen Frühling* nur in dem alten Diederichsschen Druck benutzen dürfen. Diese Auskunft wird jedoch dem Besitzer der Ausgabe nicht offenstehen bei dem andern, vom gleichen Herausgeber besorgten Bande (VI), in welchem „Autobiographische Schriften" zusammengestellt wurden. Zum Teil handelt es sich um bereits Gedrucktes: um die 1914 als Buch herausgekommenen Aufzeichnungen *Meine frühesten Erlebnisse*, um die im Jahre 1908 im Verlag der Süddeutschen Monatshefte erschienene Schrift *Meine Beziehungen zu Nietzsche* sowie um Aufsätze biographischen Inhalts, die von Spitteler zumeist in seinem siebten und achten Jahrzehnt für Zeitschriften und Tagesblätter geschrieben wurden, als Selbstbekenntnisse gemeint oder als Huldigungen an einstige Lehrer (Burckhardt, Wackernagel) und Weggenossen (J. V. Widmann). Deren Sammlung im Rahmen einer Gesamtausgabe der Werke drängte sich von selbst auf. Sie hätte aber mit mehr Umsicht, mit sauberer Disposition im Hinblick auf das Ganze der Ausgabe und vor allem mit ausgeprägterm Verantwortungsgefühl gegenüber dem großen Dichter sowohl wie gegenüber dem Leser durchgeführt werden müssen; dann wäre zumindest der Wiederabdruck des Textes der *Frühesten Erlebnisse*, für den das Gleiche gilt, was oben vom Texte des *Olympischen Frühlings* gesagt wurde (vgl. „Spittelers Recht" S. 209f.), nicht mit störenden Druckfehlern behaftet. Sein Schwergewicht erhält dieser Band jedoch durch Abdruck von Aufzeichnungen aus dem Nachlaß, betitelt *Das entscheidende Jahr*, sowie eines *Curriculum vitae*, niedergeschrieben für das Basler theologische Examen. Von letzterm ist zu sagen, daß sein Wert, sieht man von

Auskünften über Schul- und Studiengang ab, mit denen sich Spittelers Biograph wird auseinanderzusetzen haben, mehr als fragwürdig ist. Es ist eine Zwangsarbeit, welche den Kandidaten, der das Studium der Theologie nicht aus kirchlicher Überzeugung gewählt hatte, schützen sollte vor Wiederholung des gleichen Schicksals, das einem frühern, nur allzu undiplomatischen *Curriculum* ein Jahr zuvor zuteil geworden: daß der Kandidat zum eigentlichen Examen nicht zugelassen wurde. Es war ein Vergehen an Spitteler, dieses Aktenstück aus dem Dunkel des Basler Staatsarchivs ans volle Licht zu ziehen; hatte es doch seinen Zweck erfüllt, indem es den Examinatoren den Glauben beibrachte, ein verirrtes Schäflein der Kirche wieder zugeführt zu haben. Unter Spittelers Werke gehörte dies amtliche *Curriculum* nicht. Doch auch die autobiographischen Aufzeichnungen — *Das entscheidende Jahr* —, die einen beträchtlichen Teil des dicken Bandes füllen, durften nicht in der Form, in der sie vorliegen, unter die Werke aufgenommen werden. Spitteler hatte sie im Jahre 1912 für mich niedergeschrieben, wohl im Hinblick auf eine mögliche künftige Veröffentlichung, für die jedoch manches geändert, manches unterdrückt, Wiederholungen vermieden und die kurzen, einzeln für sich entstandenen Kapitel fester gefügt werden sollten. Er verschloß aber die Blätter, als er sie von mir zurückbekommen und nachdem eine zu Besuch im Hause weilende Freundin eine Abschrift hatte nehmen dürfen, in seinem Schreibtisch und kam später nicht mehr darauf zurück. Druckreif ist diese Niederschrift nicht. Zudem erfolgte der Abdruck nicht, wie das faksimilierte Blatt annehmen läßt, nach Spittelers Handschrift, sondern nach jener fehlerhaften Abschrift. Der abgedruckte Text wimmelt deswegen von argen Verschreibungen und allerschlimmsten Sinnentstellungen, bei denen ein gewissenhafter Herausgeber Verdacht in die Zuverlässigkeit seiner Druckvorlage hätte schöpfen müssen. Ich will ein paar Müsterchen dieser herausgeberischen Ahnungslosigkeit anführen, wobei ich die vielen Textauslassungen, oft mitten im Satze, die den Sinn einer Aussage verzerren, übergehe. Heißt es z. B. in der Handschrift *Photographie*, so wurde daraus beim Abdruck – *Philosophie* (S. 217), was zweifellos nicht dasselbe ist; aus *bescheidener Teilnahme am Kunstwerk* wurde hier *beschriebene Teilnahme* (S. 371). Wenn Spitteler schreibt: *Gefühlsspannung bewirkt Schweigsamkeit*, so liest man (S. 195): *Gefühlsspannung beweist Schweigsamkeit*. Auf Seite 253 wird dem Leser dieser Spruch präsentiert: *Symbolischen Freundschaftstempeln bekommt die Zuziehung der Weiblichkeit nicht gut*. Also gibt es wohl auch unsymbolische Freundschaftstempel? Der Unsinn steht nicht in Spittelers Handschrift. Der Dichter berichtet vom sechzehnjährigen verliebten Gymnasiasten (S. 219): *Da trat ich auch zum ersten Male in das Heiligtum ihres Zimmers ein. Efeu zeugte von dem Geschmacke, der aus einem fühlenden Gemüte entspringt.* Efeu, an der Innenwand eines Mädchenzimmers rankend (man stelle sich das nur vor!), soll vom Geschmacke eines fühlenden Gemütes zeugen! Ich kann versichern, daß der Efeu in der Handschrift nicht vorkommt. An einer anderen Stelle (S. 246) wird über die Einkehr von Vater und Sohn in einer Wirtschaft berichtet, in der *ein fesches Mädchen mit herausfordernden Augen* und einer eiternden verbundenen Hand bediente. *Einer der Gäste setzte sich zu meinem Vater*, heißt es im Texte, *und hielt ihm einen Vortrag. Er müsse sich mit diesem Mädchen zusammentun, damit die Schweizerrasse verbessert werde* . . . Läßt sich ein taktloserer Bericht eines Sohnes denken? Ich kann versichern, daß Spitteler sich diese Unbill gegenüber dem Andenken seines Vaters nicht hat zuschulden kommen lassen. Dieser Text ist eine Fälschung — gewiß nicht beabsichtigt, sondern durch beispiellose Verantwortungslosigkeit und fachliche Unfähigkeit des Herausgebers für seine Aufgabe verschuldet; was jedoch in der Wirkung auf das Gleiche hinauskommt. Von Gründen der Pietät abgesehen, so hätte jeder gewissenhafte Herausgeber beim Weiterlesen im Texte sofort das Unmögliche am Wortlaut der zuletzt angeführten Stelle bemerkt und denselben, selbst wenn ihm Einblick in des Dichters Hand-

schrift nicht gewährt wäre, berichtigen können. Doch das ist nicht die einzige Ungeheuerlichkeit in diesem Abdruck, die auf den Herzenstakt Spittelers ein zweifelhaftes Licht wirft und geeignet ist seine vornehme menschliche Gesinnung zu verdächtigen. (Was aber ist ein Dichter, dem diese menschliche Grundeigenschaft abgeht?) Ich wiederhole: die Niederschrift war für mich bestimmt und zu zahlreichen Stellen, ja zu ganzen Kapiteln, als er sie mir sandte, bemerkte Spitteler: das muß selbstverständlich, obwohl wahr, unterdrückt werden; oder: dieses Kapitel darf nicht gedruckt werden. Bemerkungen dieser Art am Rande der Handschrift wurden, gegen jedes editorische Gebot, hier mitabgedruckt (z. B. auf Seite 199 eine Kritik der Einseitigkeit der Darstellung!), wodurch die Illusion des Lesers, also der eigentliche Zweck einer Publikation, zerstört wird. Gleiches gilt von Zwischenbemerkungen im Text, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren und die obendrein in einer solch dilettantenhaften Weise wiedergegeben wurden, daß nicht nur der wissenschaftliche, sondern jeder Leser mit einigem Stilgefühl sich davon schaudernd abwenden dürfte.

Gegenüber derartigen grundsätzlichen Versündigungen am Verfasser dieser Aufzeichnungen rücken Verfehlungen kompositionstechnischer Art in zweite Linie, z. B. die Umkehrung der logischen Ordnung innerhalb eines Kapitels, so daß etwa Folge mit Prämisse vertauscht und in die Mitte gesetzt wurde, was den Schluß bildet; oder das Nichtbeachten paralleler Fassungen, von denen nur die eine Gültigkeit hat, und nicht zuletzt das willkürliche Zurechtstutzen eines Textes (z. B. auf Seite 372).

Auch bei anderen Stücken, die in diesen Band aufgenommen wurden, sind die primären Gebote wissenschaftlicher Verantwortung außer Acht gelassen worden. Ich erwähnte oben das faksimilierte Blatt aus der Handschrift des *Entscheidenden Jahres*. Ein weiteres Blatt findet sich in dem Bande faksimiliert aus der Handschrift zu den aufschlußreichen, im Jahre 1912 in der Neuen Zürcher Zeitung zuerst gedruckten Erinnerungen an Unterhaltungen des Studenten mit *Jacob Burckhardt*. Auch hier weckt das beigegebene Faksimile einer Seite im Leser die Zuversicht einer getreuen Wiedergabe des Textes nach dem Manuskript des Dichters, die jedoch bald enttäuscht wird. Wenn Spitteler z. B. verächtlich vom sophistischen *Dampf* der Paulinischen Briefe schrieb, so wurde ihm das vom Zeitungssetzer in sophistischen *Kampf* umgefälscht und beim neuen Abdruck nicht berichtigt (S. 381), usw. Und ähnlich verhält es sich bei einer ganzen Anzahl von Stücken, die zuerst in Zeitungen abgedruckt wurden.

Die Aufnahme der Schrift *Meine Beziehungen zu Nietzsche* in diese Gesamtausgabe, die doch keine ist, muß als klare Mißachtung des Spittelerschen Willens gebrandmarkt werden. Spitteler hatte den in München im Jahre 1907 gehaltenen Vortrag durch die Süddeutschen Monatshefte als Broschüre verbreiten lassen, verbot aber später in aller Form deren Wiederabdruck. Im Zorn ob einer taktlosen Veröffentlichung der Schwester Nietzsches hatte er sich zu einem Angriff auf den toten Nietzsche hinreißen lassen. Der Ton der Schrift war absichtlich provokatorisch und die Darstellung der Beziehungen zu Nietzsche verzerrt. Historischen Wert hat sie nicht; beruht sie doch auf falschen, den bezeugten Tatsachen, die dem Verfasser unbekannt waren, widerstreitenden Kombinationen. Schon die ersten Briefe, die ich mit Spitteler gewechselt habe, drehten sich um jene Broschüre. Es fiel mir nicht schwer, Spitteler davon zu überzeugen, daß er Nietzsche Unrecht getan hatte. Er war betroffen und sah ein, daß er übereilt gehandelt hatte. Die *verwünschte Broschüre*, nahm er sich vor, sollte nie wieder ans Licht treten; sie sollte aus dem Gedächtnis der Zeit verschwinden. Weingartner, als er im Jahre 1912 einen Neudruck seiner Schrift über Spitteler vorbereitete, wurde dringend gebeten, jener Broschüre mit keinem Worte zu gedenken. Und dem Verlag verwehrte Spitteler den Druck einer zweiten Auflage. Mir gestand er nach Jahren, daß er Nietzsche gegenüber nur *Dank* verspüre. Herr Bohnenblust hätte die Möglichkeit gehabt, für die Beziehun-

gen Spittelers zu Nietzsche ein ungleich gültigeres Zeugnis beizubringen: einen prachtvollen Aufsatz, der im selben Jahre an zwei Stellen gedruckt worden war und der es wohl verdiente, dem Werke Spittelers einverleibt zu werden. Doch er fehlt hier, während der von Spitteler mit Recht verworfene Vortrag zu Unrecht seinen Platz einnimmt.

Auch die folgenden Bände genügen in keiner Weise den Anforderungen, die an eine Ausgabe gestellt werden müssen, welche das zerstreute Werk eines großen Dichters der Nachwelt in gültiger Form überliefern soll. Vom Inhalt des achten, beinahe 600 Seiten starken Bandes, dem die Überschrift „Land und Volk" gegeben wurde, gehörte nur das Wenigste in eine Ausgabe der Werke Carl Spittelers; das meiste darin ist als Lohnarbeit im Dienste der Schweizer Touristik entstanden und hätte nach Spittelers Willen überhaupt nicht unter seinem Namen in die Öffentlichkeit gelangen dürfen. Überwuchern des rein Feuilletonistischen ist kennzeichnend für diesen Band. Die Mehrzahl der Aufsätze in der Abteilung „Garten" z. B. ist ebenso wie etwa die Plaudereien *Über den Umgang mit Gastwirten* oder *Steuerphantasien* und ähnliches durch einen tiefen Graben vom literarischen Werk unseres Dichters getrennt; Spitteler hat ihnen beim Abdruck in der Zeitung seinen Namen nicht geliehen. Eher als Aufsätze, die für den Gärtner von Fach aufschlußreicher sind als für den Liebhaber, verdienten ans Licht gezogen zu werden solche, die das Auge des Lesers in anziehendster Weise auf Naturschönheiten lenken, z. B. ein Feuilleton vom Jahre 1886 *Unsere Promenaden* und manches andere gleicher Art. Die Texte anlangend, so sind sie hier nicht minder unkritisch abgedruckt worden als in den anderen Bänden. Zum Beispiel: wenn Spitteler in einem Aufsatz über die Basler Fastnacht unter den *Nationalheiligtümern* der würdigen Rheinstadt neben der Trommel Missionsanstalt, Universität und Geldgeschäfte anführt, so wird ihm die Universität gestrichen, weil vermutlich schon das Basler Blatt, das als Druckvorlage diente (aber nur einen Nachdruck bot), die Aufnahme der Universität in diese städtische Honoratiorenreihe unziemlich gefunden hatte (S. 545). Einige Zeilen weiter schrieb Spitteler: *die Militärordonnanz erzieht Stümper*, hier aber liest man: *erzielt Stümper* usw. Auf Seite 309 lautet gleich der erste Satz so: *Wir haben bei uns zu Lande, von den Blumen abgesehen, eine beträchtliche Zahl immergrüner Zierpflanzen in unsern Gärten stehen, nur um des Schmuckes der Blätter willen.* Die Logik gehört nicht Spitteler. Man wird jedoch den Herausgeber dieses Bandes ob seiner ahnungslosen Unzulänglichkeit milder beurteilen, wenn man weiß, daß er Jurist und in der Literatur ein Fremdling ist. Wie aber ein eidgenössischer Versicherungsrichter zu der Ehre kam Spitteler zu edieren, braucht an dieser Stelle nicht erklärt zu werden; der Leser, den die Frage interessieren sollte, sei verwiesen auf „Spittelers Recht" (S. 16). Dort findet er auch (auf S. 27f.), was sonst noch zum Inhalt dieses Bandes zu sagen wäre.

Der siebente Band, 700 Seiten stark, ist betitelt „Ästhetische Schriften". Er trägt diesen Titel zu Unrecht. Was haben Aufsätze wie *Vom finanziellen Schamgefühl, Zimperlichkeit der Druckerschwärze, Ein kindischer Brauch* oder *Die jugendliche Gärung* und anderes Gleichartiges mit Ästhetik zu schaffen? In Wirklichkeit haben wir hier Spittelers Essayband *Lachende Wahrheiten* vor uns in erweiterter, doch unorganischer Gestalt. Spitteler hatte auf die Gliederung jenes Bandes größte künstlerische Sorgfalt gewendet; sein heutiger Herausgeber hingegen, Werner Stauffacher (von der Basler chemischen Industrie herkommend), hat die ursprüngliche Ordnung zerschlagen und in dem neuen Bande einfach abgelagert nicht nur was den Bestand der *Lachenden Wahrheiten* bisher bildete, sondern darüber hinaus auch alles was er im Nachlaß des Dichters an größeren und kleineren Aufsätzen vorgefunden, soweit es nicht im Band der „Autobiographischen Schriften" untergebracht werden konnte. Disparatestes wurde zusammengekoppelt, z. B. ernste Aufsätze über Gottfried Keller, über Flaubert, über Conrad Ferdinand Meyer und leichte Plaudereien wie *Copuli copula, Alt und jung* — all dies in

eine Klasse gezwängt mit der Aufschrift „Kritische Streifzüge". Sind aber nicht sämtliche Aufsätze in diesem Bande „kritische Streifzüge"? Ich nannte Gottfried Keller. Spittelers improvisierte Luzerner Rede zu Kellers hundertstem Geburtstag ist gemeint. Die steht hier, doch der ungleich gewichtigere Aufsatz, welchen der damals noch verkannte Dichter des *Prometheus* zum siebzigsten Geburtstag Kellers geschrieben, die schönste Huldigung an den ältern Meister, fehlt. Die Aufnahme dieser Huldigung wäre aber auch deswegen gebieterische Pflicht gewesen, weil sie ein ergreifendes Bekenntnis zum gemeinsamen deutschen Kulturerbe enthält, ausgesprochen zu einer Zeit, da das politische Verhältnis der Eidgenossenschaft zum Deutschen Reiche so stark gespannt war wie nie wieder bis zu den Tagen der nationalsozialistischen Gewaltpolitik. Dem Deutschen der heutigen Generation, der Spitteler vielleicht nur als Verfasser der vielverschrienen politischen Rede vom Beginn des ersten Weltkrieges kennt, wäre hier das notwendige Gegenbild geboten, das unerläßlich ist zur Erkenntnis der Persönlichkeit Spittelers sowohl wie der typischen Einstellung eines deutschen Dichters der Schweiz zum Reiche. (Nebenbei: wer errät wohl, wo jene Rede vom Jahre 1914 in dem Labyrinth dieser Ausgabe zu suchen sei? In dem Bande der Touristik und der Gartenkunst!)

Der überwiegende Teil des Inhalts dieses Bandes besteht aus Aufsätzen, die seit dem Jahre 1905 im Kunstwart erschienen. Sie wurden hier nach dem Wortlaut und in der Gestalt wiedergegeben, wie sie dort gedruckt waren. Doch diese Gestalt war ihnen nicht in jedem einzelnen Falle von dem Verfasser gegeben worden, dessen Name darunter stand. Avenarius, der Herausgeber der Zeitschrift, erlaubte sich in der Regel Eingriffe in den Text, die einem Spittelerschen Aufsatz nicht selten eher das Aussehen einer Laienpredigt des Avenarius verliehen. Spittelers Beiträge wurden für den Geschmack der Kunstwartgemeinde zurechtfrisiert. Nicht nur solche törichte Überschriften wie etwa „Was nützt es ihm?" oder „Vom 'Widerlegen' guter Sprichwörter" stammen von Avenarius, sondern oft ganze Stücke in einem Aufsatz, die jeder Kenner Spittelerscher Schreibart sofort als Fremdgut erkennen müßte – mit Ausnahme des von der höchsten Kulturbehörde der Eidgenossenschaft bestellten Herausgebers. Der Text ist mit Plattheiten und „Modernitäten" durchsetzt und atmet da und dort eine Spitteler durchaus fremde Mentalität. Herausfordernde Spittelersche Wahrheiten wurden ins Harmlose umgebogen, positiv Ausgesprochenes durch Zwischenrede eingeschränkt, ein pfeilscharfes Wort etwa durch ein feiges „wenn ich mich so ausdrücken darf" abgeschwächt, usw. Es gibt in diesem Bande Aufsätze, in denen beinah ein Dritteil des Inhalts gar nicht Spitteler gehört, sondern Avenarius. Der Dichter, der sich von seinen kleinern Arbeiten niemals Korrekturabzüge erbat und dem an der Meinung seiner Zeitgenossen, die er verachtete, nicht allzuviel lag, duldete mit überlegenem Gleichmut die Eingriffe des Avenarius, um den alten Freund nicht zu verletzen und sich den gelegentlichen Zufluß an Honoraren nicht zu verschließen. Mir aber meldete er, sooft er mir einen neuen Aufsatz aus dem Kunstwart zustellte: das und das ist nicht von mir. Ihm genügte die Gewißheit, ich würde dereinst dafür sorgen, daß ihm sein Recht werde und daß die Nachwelt sein Werk in unentstellter Form empfange.

Ich schrieb oben das Wort Fälschung nieder. Ich muß es noch einmal sagen: diese Spitteler-Ausgabe gibt verfälschte Spitteler-Texte.

Der neunte – und letzte – Textband war ursprünglich nicht vorgesehen. Er ist ein Notband. So mangelhaft vorbereitet war die Ausgabe, daß man, als bereits acht Bände heraus waren, plötzlich entdeckte, daß der Anlageplan, so wie er übereilt angekündigt worden, nicht durchführbar sei und daß andrerseits Wichtigstes, was in den Rahmen der bereits erschienenen Bände gehörte, übersehen worden war. Kurz entschlossen strich man aus dem Programm hinterdrein zwei Bände und schob dafür einen Band mit Nachträgen ein. Man scheute sich aber den Band ehrlich unter diesem Namen hinausgehen

zu lassen und betitelte ihn „Aus der Werkstatt". Ja, stammt denn nicht alles Gedruckte aus der Werkstatt des Schriftstellers? Sollte aber damit die Erwartung auf bisher Unbekanntes, Handschriftliches geweckt werden, so war es Täuschung. Besteht doch mit Ausnahme eines ungedruckten dramatischen Fragmentes, das ganze 37 Seiten füllt und den Leser über den Verzicht auf die versprochene Reihe dramatischer Dichtungen trösten soll, sowie dreieinhalb ausnehmend liederlich kopierter Seiten aus einem Manuskript über Widmann der gesamte Inhalt des 600 Seiten starken Bandes aus bereits gedruckten Stücken.

Der Band spricht von lauter Verlegenheiten: die beiden Dichtungen *Eugenia* und *Jumala*, die neben jenem dramatischen, im Banne Racines stehenden Fragmente den Hauptinhalt der ersten Abteilung bilden, hätten in Band III ihren Platz finden sollen, die Erzählung *Die Samojeden* bei ihren Nachbarinnen in Band V. Der achte Band faßte „Land und Volk" zusammen. hier wird uns – in einer Formulierung, die der Gesinnung eines über den heimatlichen Zaun entschieden hinausgewachsenen Autors Hohn spricht – „Fremdes Land und Volk" präsentiert – als wäre nicht auch dort schon Italienisches eingelegt gewesen! „Geschichte und Alltag" ist die nächste Abteilung sinnig betitelt, um zu zeigen, daß sich Aufsätze über Friedrich den Großen und – über den Arzt in der Schule sehr wohl, wenn Herausgebernot es heischt, unter einen Hut bringen lassen. Aufsätze zur Musik hatte bereits der Band der „Ästhetischen Schriften" über die Reihe der von Spitteler in die erste Auflage der *Lachenden Wahrheiten* aufgenommenen hinaus geboten; hier wurden – neben einem Aufsatz über Hermann Götz (mit ad usum editoris geändertem Titel) – aus zwei Dutzend Konzertberichten Auszüge nachgetragen, doch für den magistralen Aufsatz *Wie soll man Beethovens Sonaten spielen?* fand sich hier ebensowenig wie dort Platz. Den Touristenband beschloß die bereits erwähnte politische Rede, der Nachtragsband druckt weitere Reden ab, die, soweit sie sich überhaupt für eine Ausgabe der Werke eignen, ihrem Inhalte nach in den Band der „Autobiographischen Schriften" gehörten. Der Aufsatz zu Kellers hundertstem Geburtstage im Band der „Ästhetischen Schriften" erhält hier Zuzug in zwei Keller-Aufsätzen aus Spittelers journalistischen Jahren, doch auf jenen Huldigungsaufsatz zum siebzigsten Geburtstag hat sich unseres Herausgebers Eifer auch anläßlich der Nachlese nicht besonnen.

Ja, diese Nachlese! Man sollte annehmen, Gedichte, die Spitteler selber in den Druck gegeben, müßten doch in einer Gesamtausgabe dem Leser wiederbegegnen. Weit gefehlt! Nicht einmal einer so edel geformten Dichtung wie dem Festspiel zur Eröffnung des Zürcher Stadttheaters gewährte man Raum. Statt dessen, was hat der Herausgeber hier alles aufgestapelt unter der anspruchsvollen Überschrift „Dichter und Denker"! Mit Ausnahme einiger wenigen Stücke (Diderot, Nietzsche, über welch letztern aber mehr Gedrucktes von Spitteler vorliegt als diese Nachlese vermuten läßt!) ausgegrabene Eintagsdinger, die selbst in eine Gesamtausgabe, welche dem rigorosen Prinzip absoluter Vollständigkeit huldigte, aufzunehmen für einen Herausgeber peinliche Verlegenheit sein müßte. Wo Spittelers Aufsätze über Zola, wo Artikel über Böcklin und über Vischer, über Viktor Hehn (mit dem Spitteler in Petersburg verkehrte) und über Hamsun – um nur einige der Namhaftesten anzuführen – fehlen; wo – um aus der Fülle bloß eines herauszugreifen – die geistvollen, für den wissenschaftlichen Schriftsteller nicht minder wie für den Pädagogen beherzigenswerten Bemerkungen über *Die Kunst des Erklärens* vermißt werden; wo von den ungewöhnliche Hellsicht ausstrahlenden Glossen zur internationalen Politik dem Besitzer dieser „Gesamtausgabe" alles vorenthalten wird und nicht einmal die noch heute keineswegs veraltete Abhandlung aus den 1880er Jahren über *Staat und Kunst* Gnade gefunden hat, da bekommt der Leser Gefälligkeitsartikel serviert, die der Journalist Spitteler einem Wildenbruch, einem Arnold Ott, einem Adolf Frey ge-

gönnt hat! Um beim letztern zu verweilen, so wurde nicht jene ausführliche Rezension über Freys Gedichte aufgenommen, die Spittelers wahre Meinung wiedergibt und auf grundsätzliche Fragen der Lyrik und der dichterischen Sprache eingeht, sondern die schwächliche Palinodie aus dem Kunstwart, mit welcher der ob jener strengen Kritik zürnende Freund nach einem Jahre versöhnt werden sollte (hiezu sei verwiesen auf die Seiten 114f. und 119 in meinem Buche „Spitteler Huldigungen und Begegnungen"). Und ebenso wie sich hier höchst Problematisches vor das Legitime gedrängt hat, wurde auch von dem leicht zu missenden Aufsatz über Kino der Text abgedruckt, wie er für den Erstdruck im Luzerner Tagblatt flüchtig hingeworfen worden, nicht aber die erweiterte und durchgefeilte Fassung, die einige Wochen später an anderer Stelle erschienen ist.

Auch auf die drei Seiten, die aus zwei in den Jahren 1886 und 1887 in der Basler Grenzpost gedruckten Rezensionen über Heine-Literatur gezogen wurden, würde jeder verantwortungsbewußte Herausgeber verzichtet haben. Ist ihnen doch das Stigma eilfertiger Journalistenarbeit aufgedrückt, der keine Gewissensprüfung vorausgegangen, wie sie Spitteler sonst selbst bei Arbeiten für den Tag übte. Das Urteil über Heines Charakter, das hier leichtfertigerweise preisgegeben wird, stammte *bloß von der Oberhaut*, wie Spitteler derartige nicht verpflichtende Äußerungen zu bezeichnen pflegte. Es gründete sich auf den Eindruck, den der Student einst von der Lektüre der *Bäder von Lucca* empfangen und nachmals keine Gelegenheit hatte zu überprüfen. Doch schon in der zweiten, ein Jahr nach der ersten geschriebenen Rezension bekennt Spitteler, die *Taktlosigkeit Platens*, über die ihn die rezensierte Schrift belehrt habe, stimme seine Entrüstung *um einige Töne tiefer*. Ein Vierteljahrhundert später erfuhr er weit mehr von Platens *Taktlosigkeiten* aus einem Referate, das ich über die Koch-Petzetsche Platen-Ausgabe publiziert hatte. Er wäre betroffen gewesen, wenn man ihm damals jenes flüchtige Urteil vorgelegt hätte, auf das er für alle Zeiten festgenagelt werden sollte. Bedenkt man, daß es auf Spittelers geistigem Entwicklungsweg keine Berührungspunkte mit Heine gibt und daß andrerseits das bedeutsame Zeugnis der frühesten und entscheidenden Begegnung Spittelers mit dem einzigen ihm kongenialen Geiste unter den Zeitgenossen, mit Nietzsche, niedergelegt im Jahre 1886 in einer Auseinandersetzung mit einem philosophiegeschichtlichen Buche von Helene Druskovitz (einer heute wohl nur noch bei den Anglisten, dank ihrer tüchtigen Shelley-Monographie, fortlebenden Schriftstellerin), in dieser Nachlese völlig übergangen wurde, so wirkt das Hervorzerren des einen und Verschweigen des andern Aufsatzes befremdend. (Auf Unkenntnis läßt sich die Lakune nicht zurückführen; hatte doch W. A. Krüger im Anhang zu seiner Basler Dissertation von 1937 „Spitteler und die Journalistik" jene Besprechung des Buches von Helene Druskovitz ungekürzt abgedruckt.)

Doch verlassen wir noch nicht die beiden Heine-Rezensionen: gestatten sie doch – trotz ihrer Kürze und Wesenlosigkeit – nebenbei das Niveau der wissenschaftlichen Arbeit des Herrn Werner Stauffacher zu beleuchten, der auch für diesen Band als Herausgeber verantwortlich ist. Er hat die zweite Rezension überschrieben: „Zu dem Buche von Stephan Born". Man wird aber in keinem Kataloge und in keiner Bibliothek der Welt ein solches Buch finden; einfach weil es ein solches nicht gibt. Was besprach also Spitteler? Die Einleitung zur Heine-Ausgabe der Cottaschen Bibliothek der Weltliteratur, einen Sonderabzug von 34 Seiten, den ihm der Verfasser, sein Kollege von den Basler Nachrichten, überreicht hatte. Am Kopfe seiner Rezension hat Spitteler ganz deutlich und genau angegeben, um was es sich handle, und im Texte gebraucht er für das rezensierte Objekt die Bezeichnung *Schriftchen*. Warum hat unser Herausgeber das *Schriftchen* zu einem „Buch" aufgewertet? Etwa um seine Ausgrabung in den Augen des Lesers zu rechtfertigen? Ferner: der Schluß der Rezension ist vom Herausgeber gekappt worden, mitten in der Entwicklung eines Gedankens, unmittelbar vor Spittelers Bericht

über eine Unterhaltung mit einem Franzosen über Heine. Warum? Nicht aus Raummangel, denn die Seite im Buch ist, bis auf sechs bedruckte Zeilen oben, schneeweiß geblieben; vielmehr aus reiner Willkür. Und nicht allein hier. Zahlreiche Aufsätze in den beiden Bänden sind gleich behandelt worden: bald der Eingang, bald der Schluß, bald ein Mittelstück wurde weggelassen, ohne daß behauptet werden könnte, die Streichung habe harmlose Teile betroffen. Ein Beispiel: Im Bande der „Ästhetischen Schriften" steht ein Aufsatz von drei Seiten: *Ein wundertätiges Zeitwort* (S. 332). Kein Mensch würde erraten, daß der Aufsatz mit Zola beginnt und mit Zola schließt. Der Name Zola ist vom Herausgeber ausgemerzt worden; ausgemerzt auch Spittelers ritterliche Verbeugung vor dem Genie des literarischen Gegners. Die Besitzer dieser Ausgabe ahnen nicht, daß sie sich in der Lage eines Gastes befinden, dem Speisen aufgetragen werden, welche auf dem Wege von der Küche in den Speisesaal an Gewicht verloren haben. Sie ahnen nicht, daß ihnen eine Chrestomathie aufgeschwatzt wurde, während sie eine autoritative Gesamtausgabe der Werke glaubten erworben zu haben. Und die erstaunte Frage drängt sich auf: woher nimmt dieser Herausgeber, der nichts geleistet hat als ein höchst dilettantenhaftes (und liederliches!) Buch über Spittelers Lyrik, die Kompetenz, aber auch die Befugnis, das Werk Spittelers seinem eigenen Geschmacke zu unterstellen und dem Verfahren des Prokrustes zu unterwerfen? –

Ich fasse mein Urteil zusammen. Die zu Lebzeiten des Dichters gedruckten Werke kehren in dieser „Gesamtausgabe" zum Teil in verdorbenster Gestalt wieder. Die Bände, deren Inhalt sei es dem handschriftlichen, sei es dem gedruckten Nachlaß entnommen wurde, sind durch Unverantwortlichkeit und Willkür der Herausgeber gekennzeichnet: sie genügen selbst primitivsten Anforderungen der Wissenschaft ebensowenig wie sie die Erwartungen der Freunde des vielverkannten Dichters zu befriedigen vermögen, dessen Lebenswerk bisher nur in seinen Gipfeln sichtbar war. Dieser Ausgabe muß der Titel einer rechtmäßigen Gesamtausgabe abgesprochen werden; sie bedeutet eine Versündigung an Spitteler. Den Nachruhm des Dichters wird sie nicht mehren, den Behörden aber, nach deren Willen und Weisung sie bearbeitet wurde, bringt sie keine Ehre.

Kennst du das Land?

Zur Kontroverse um die Deutung von Goethes Mignonlied.

Replik von Oskar Seidlin (Columbus, Ohio) und Duplik von Herman Meyer (Amsterdam).

Vorbemerkung des Herausgebers. Im Geleitwort zum 46. Bande der Zeitschrift ist ausgesprochen worden, daß der Euphorion auch der wissenschaftlichen Kontroverse ihr Recht zu lassen gedenkt. Sie bildet ein unentbehrliches Ferment im Lebensprozeß der Forschung; sie erzieht den gelehrten Arbeiter zu schärferer Selbstkontrolle und fördert im klärenden Gegeneinander der Gesichtspunkte, Methoden, Beweisgründe den sachlichen Erkenntnisgewinn; sie zeigt aber auch Gefahrenstellen in der Entwicklung eines Faches oder eines bestimmten Problemgebietes an und eröffnet gleichzeitig Möglichkeiten neuer Verständigung. In einer Epoche, wo wissenschaftlicher Gemeingeist und Werkzusammenhang immer mehr in selbstgenügsame Sondermeinungen und unverbundene Einzelleistungen zu zerfallen droht, sollte eben diese wichtige Funktion des Streitgesprächs wieder voll gewürdigt und genutzt werden: daß es Fronten lockert, indem es sie deutlich macht; daß es Vermittlungen anbahnt, indem es die Gegensätze herauskehrt. – Solche Erwägungen waren es, die dazu führten, daß Herman Meyer im 46. Bande des Euphorion das Wort erhielt, um in aller Offenheit seine Einwände gegen Oskar Seidlins Auslegung des Goethischen Mignonliedes (im 45. Bande der Zeitschrift) vorzutragen. Aus den gleichen Erwägungen wird beiden Kontrahenten jetzt nochmals Gelegenheit zu wechselseitiger Stellungnahme geboten. Man mag es bedauern, daß die Auseinandersetzung von einem starken Einschuß persönlicher Verstimmung durchtränkt und geschwellt ist: der Herausgeber hat sich um der Loyalität willen und unerachtet seiner Raumnöte zu keinerlei dämpfendem oder kürzendem Eingriff berechtigt gefunden. Was Seidlin und Meyer zum Thema als solchem zu sagen haben, liegt jedenfalls nun in dankenswerter Vollständigkeit vor: wer sich die Mühe macht, das Gesamtgewebe der Argumentationen (unter Einbeziehung von Meyers oben gedrucktem Aufsatz über Goethes Palladio-Erlebnis) aufmerksam zu studieren, wird von beiden Seiten her mannigfach angeregt, darüber hinaus aber zu eigener Urteilsbildung gerüstet sein. Innerhalb des Euphorion wird die Debatte hiermit beschlossen.

I.

Erwiderung auf eine „redliche Kritik".

Von

Oskar Seidlin (Columbus, Ohio).

Der Herausgeber dieser Zeitschrift hat sich freundlicherweise bereit erklärt, mich auf die „gegenständliche Polemik" antworten zu lassen, die Herman Meyer mit seiner Abhandlung „Mignons Italienlied und das Wesen der Verseinlage im 'Wilhelm Meister'" (*Euphorion* XLVI, S. 149ff.) gegen meinen Aufsatz „Zur Mignon-Ballade" (Ebda XLV, S. 83ff. und *Monatshefte* XLI, S. 225ff.) geführt hat. Mein Dank an Redaktion und Leser sei dadurch abgestattet, daß ich mich so kurz fassen werde wie irgend möglich, auch auf die Gefahr hin, gegnerische Argumente zu übergehen, die zu beantworten mir durchaus am Herzen läge. Zweierlei aber ist unerläßlich: ich muß meine Interpretation des Gedichts gegen Meyers Einwände verteidigen, und ich muß, obwohl ich wünschte, mir wäre diese unerfreuliche Aufgabe erspart geblieben, die Mittel aufzeigen, mit denen meine Arbeit den Fachkollegen verdächtig gemacht wird als ein „extremes Beispiel . . . bloß subjektiver Seiltänzerei", als „barer Hochmut", als ein am einschlägigen Material

nicht geprüfter „erster vorgreiflicher Gedanke" (und dies ist nur eine bescheidene Auswahl der Anwürfe, mit denen mein Gegner mich bedenkt).

Gern gebe ich Herman Meyer vor, daß in einer solchen Auseinandersetzung die gegnerische Position in täuschender Verkürzung erscheinen muß. Aber die Frage erhebt sich doch, wo die Grenzen rechtmäßiger Kondensierung liegen. Meyer will die Leser glauben machen, daß ich jeden Bezug des Mignon-Liedes auf Italien leugne (und dies wäre freilich eine unfaßliche Verbohrtheit). Nun aber beginnt der dritte Abschnitt meines Aufsatzes so: „Italiensehnsucht? – gewiß; und es bedürfte kaum Goethes gelegentlichen Hinweises in der *Italienischen Reise*" (und hier bringt meine Fußnote das volle Zitat, in dem Goethe Mignon das Sprachrohr des *lebhaften* Italienstrebens nennt), „um uns für das Land der Zitronenblüten und Orangenbäume den passenden Namen in den Mund zu legen". Bevor ich mit der Deutung der ersten Strophe beginne, heißt es: „Gewiß, die erste Strophe baut eine italienische Naturkulisse . . . Das Bild malt nicht nur südliche Vegetation, sondern . . ."; und ich glaubte bisher immer, daß der Wendung „nicht nur . . . sondern auch" eine einschließende und nicht eine ausschließende Bedeutung innewohne. Die gleiche Formel, eine einbeziehende und nicht eine ausgrenzende Formel, benutze ich beim Übergang zur zweiten Strophe: „Das ist ebenso wie die erste Strophe nicht bloß eine Abbildung, es ist das Abbild einer Vision". Zur dritten Strophe zitiere ich „dankbar" Goethes Tagebuch vom Juni 1775, das die Bilder des Alpenübergangs im St. Gotthardgebiet festhält, die sich in der dritten Strophe unseres Gedichts „spiegeln". Es stellt sich, so heißt es bei mir, zur Vision „wieder das konkrete Landschaftsbild ein". Ja, in dem Abdruck meines Aufsatzes in den *Monatsheften*, mit dem Meyer wohl vertraut ist, kann man lesen: „So unlöslich ist Landschaftsbild und innere Vision verschränkt, daß in dem Gedicht . . . die einmal geschaute Landschaft sich automatisch wieder einstellt". Ist es noch legitime Verkürzung, diese beharrlichen Hinweise einfach zu verschweigen, und durfte ich von einem verständnisbereiten Leser nicht erhoffen, daß ihm meine wiederholten Eingrenzungen selbst dann noch im Sinne haften, wenn ich sie auch nicht an jeder möglichen Stelle erneuere? Wogegen sich meine Interpretation allerdings mit voller Klarheit wendet, ist die „Abstempelung Italiensehnsucht", das heißt aber: die endgültig ausschließliche, automatisch katalogisierende Erledigung des Gedichts auf der Vordergrundebene nur empirischer Abbildhaftigkeit.

Aber nun ein Blick auf Meyers Widerlegung meiner Strophen-Deutungen. Ich interpretiere die erste Strophe als eine Vision des vegetabilen und vegetativen Lebensprozesses schlechthin, der, als Prozeß, im Medium der Zeitlichkeit steht, weshalb uns denn auch das Bild (Zitronenblüte–Orangenfrucht) ungleichzeitige Momente vermittelt. Da ich in einem Lande lebe, wo man mit Zitrusbäumen wohl vertraut ist, konnte ich den Einwand nicht voraussehen, daß diese botanische Gattung bekanntlich zur selben Zeit blüht und Frucht trägt. Aber das ändert nichts an der Tatsache, daß Blüte und Frucht ungleichzeitige Stadien sind, die „nacheinander" abrollen, auch wenn sie (und wie wäre es anders möglich?) in dem geschauten Bild zusammenfallen. Mit gutem Grund spreche ich bei dieser Zeitspanne, die – als Zeitverlauf – hier in einem Blick eingefangen ist, nicht von Frühling und Herbst, sondern von „Morgen und Abend", also nicht von konkreter Jahres-Zeit, sondern von visionär geschauter Lebens-Zeit. Die Anomalie der Zitrusbäume, die im Zusammenfall, ja gerade durch den Zusammenfall von Blüte und Frucht die ewige Wiederkehr des Lebens vermitteln, entspricht genau dem Paradox der Myrte und des Lorbeers, von dem ich ausdrücklich handle: daß sie als Bäume der Zeit verfallen, als „immergrüne" Bäume der Zeit enthoben sind. (Freimütig sei hier zugegeben, daß meine Wendung „das sind ungleichzeitige Momente, die nur nacheinander gesehen werden können", als solche unglücklich ist. Die „ungleich-

zeitigen Momente" werden im Bilde allerdings zusammengesehen. Aber ganz eindeutig bezieht sich mein „das sind ungleichzeitige Momente" auf die direkt vorangehende Gegenüberstellung „Vegetation im Stadium des Erwachens - Vegetation im Stadium höchster Reife", wodurch der Sprung vom Abbildhaften zum Sinnbildhaften klar vollzogen wird.)

Schlimmer noch verfährt Meyer mit meiner Interpretation der zweiten Strophe, deren architektonisches Bild ich als das Totenhaus der Kunst deute. Hier wird mir nun untergeschoben, daß ich die Vision in ein „makaber-fahles Licht" rücke, wofür sich in meinen Ausführungen freilich nicht der geringste Anhalt bieten wird. In meinen Umschreibungen des hier beschworenen Bereiches erscheint das Haus der Kunst (und des Todes) als „die Erlösung", „der selige Stillstand", „die große Zuflucht", „das Reich der Ruhe", und nur wer ganz gegen den Sinn meiner Deutung zu dem Wort „Tod" automatisch die Vorstellung von klappernden Skeletten assoziiert, kann meine Interpretation von „makaber-fahlem Licht" umspielt sehen. Aber neben diesem frei erfundenen Argument führt Meyer ein gewichtigeres ins Feld: daß meine Aneinanderrückung von Kunst und Tod „zutiefst ungoethisch" sei, weil, so wird uns versichert, „die Kunst für Goethe die höchste Blüte des Lebens selbst, das Leben in höchster Steigerung und Läuterung" ist. Mein Hinweis auf die fast gleichzeitig mit unserem Gedicht entstandene Urfassung des *Tasso*, das Bekenntnis des Künstlers, dessen Verhältnis zum Leben einigermaßen problematisch ist, wird mit überlegener Geste abgetan. Es hülfe darum wohl auch nichts, darauf zu verweisen, daß Mignon selbst ihre eigentliche Erfüllung findet in der Einsargung im Marmor (enger könnte die Parallele gar nicht sein!); daß in der *Zauberflöte Zweiter Teil* der Genius, in Gold eingesargt, in der Unterwelt geistert; daß im *Faust II* der Knabe-Lenker im Gefolge des Unterweltkönigs erscheint; daß der in Euphorion verwandelte Wagenlenker sich als lebensunfähig erweist und die Mutter mitzieht in das Schattenreich; daß die Schönheit selbst, Helena in beiderlei Gestalt, den unteren Regionen verhaftet ist. Dies wären allerdings unverständliche motivische Verbindungen bei einem Dichter, für den die Kunst schlankweg „das Leben in höchster Steigerung und Läuterung" bedeutete. All diese Hinweise wird Herman Meyer, als von mir kommend, gewiß nicht annehmen. Aber er lese nur seinen eigenen Text! Da spricht er dann plötzlich (S. 166) von dem „tiefsinnigen Paradox, daß gerade diese todgeweihten Gestalten [Mignon und der Harfner] die Träger des musischen Segens sind". Allerdings, ein tiefsinniges Paradox; aber wenn die Kunst „Leben in höchster Steigerung" ist, dann ist das Paradox nicht tiefsinnig, sondern unsinnig. Meyers Technik, mein Argument zuerst in Grund und Boden zu bohren, um es sich dann etwas später in einer Seitenbemerkung zu eigen zu machen, wird noch an anderen Stellen aufzuzeigen sein.

Mit meiner Deutung der dritten Strophe wird Meyer am leichtesten fertig. Daß die Zeile *Es stürzt der Fels und über ihn die Flut* die Vision einer „Ver-nichtung", einer „Auflösung ins unweltlich Elementare" weckt, ist nur meinen „unschärferen Ohren" zuzuschreiben, denen darum mit Hilfe des Grimmschen Wörterbuchs beigebracht werden muß, daß „stürzen" auch die Bedeutung von „steil abfallen" haben kann (kann!), und daß also wieder gar nichts anderes vorliegt als das empirische Bild einer Alpenlandschaft (was, auf der bloß empirischen Ebene, von mir ja nirgends bestritten wird, da ich „dankbar" Goethes St. Gotthard-Tagebuch mit den eindeutigen Bildern von nebligem Weg, Mauleseln, steil abfallenden Felsen und Wasserfällen zitiere). Immerhin sollte man meinen, daß scharfe Ohren aufhorchen, daß scharfe Augen sich nicht sklavisch an ein pur geographisches Bild halten würden, wenn der besagten Zeile die andere vorangeht *In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut*, womit der Dichter fraglos jeden nur empirischen Bezug auf eine konkrete Landschaft weit hinter sich gelassen hat. Wie

findet sich Meyer mit den Drachen ab (die, am Rande sei es bemerkt, interessanterweise auch in der Mummenschanz-Szene des *Faust* zu der Erscheinung des Unterweltkönigs Pluto und des Genius gehören)? Ganz einfach: Goethe ist eben kein „Hinz und Kunz", kein „Baedeker-Reisender", und darum darf es uns auch nicht im geringsten erstaunen, wenn er neben die rein empirisch-geographischen Bilder von steilen Felsen, Wasserfällen und nebligen Wegen plötzlich eine Drachenhöhle hinzaubert. Ganz geheuer ist es Meyer mit dieser seiner Erklärung freilich selber nicht, und so wird an dieser Stelle zugegeben, daß die heraufbeschworenen Bilder „mit visionärer Kraft" geladen sind und „durchaus ins Mythische" hinüberspielen, was der redliche Kritiker freilich bisher mit unnachsichtlicher Strenge als „Seiltänzerei" angeprangert hat durch den Hinweis auf die Anomalie der Zitrusbäume (erste Strophe) und durch die – biographisch überdies völlig unverifizierbare – Ansetzung eines Palladio-Modells für das Haus der zweiten Strophe. Genau darum: das Visionäre, das Mythische des Gedichts aufzuweisen und sichtbar zu machen, ist es mir in meiner Interpretation gegangen. Mit der bloßen Feststellung, es gäbe nebenbei auch dieses Visionäre und Mythische, scheint mir wenig geleistet.

Nur noch ein weiteres Beispiel, wie Meyer zuerst meine „Spitzfindigkeiten" entlarvt, um dann später eine Stellung zu beziehen, die mit der meinen verblüffende Ähnlichkeit hat. Nachdem ich die geheimnisvolle Verschleierung des Gedichts im Text aufgezeigt habe, sein sprachliches Schillern (Mignon singt ja das Lied gar nicht, wie wir es aus der Niederschrift, der „Übersetzung", kennen), komme ich zu der Folgerung: „Das Lied, das Mignon singt, hat überhaupt keinen Sprachleib . . . es ist ein Un-Ding, ein ungreifbares Etwas, von dem das konkrete Phänomen nur ein entfernter Abglanz ist . . . eine essentia ohne Substanz, ein Gedicht jenseits aller Sprache". Damit erreiche ich, so erklärt Meyer, „wohl den Gipfel maßloser Unexaktheit". Aber nur zwei Seiten später (S. 165) zieht Meyer aus seinen eigenen Untersuchungen den Schluß, daß sowohl Harfner wie Mignon nur „Schallrohr" sind, durch das „der Gesang-an-sich in seiner ganzen Mächtigkeit in die Wirklichkeit des Romans hineinklingt". Was aber heißt denn „Gesang-an-sich"? Wenn der aus philosophischem Bezirk entliehene Ausdruck überhaupt einen Sinn haben soll, dann kann es nur der sein, den ich in meiner Interpretation der Mignon-Ballade aufgedeckt habe: daß es sich nämlich im Gegensatz zum Phänomenalen um ein Wesenhaftes (essentia) handelt; um etwas, das, weil es der rein intelligiblen Sphäre angehört, keinen Sprach-Leib hat; um ein Un-Ding, das in der Wirklichkeit nur als ein entfernter Abglanz erscheinen kann.

Gesang-an-sich: das ist's! Bei keinem anderen Gedicht des Romans hat Goethe den An-sich-Charakter des Liedes durch das unendlich kunstvolle und geheimnisvolle Spiel von Verschleierung und Entschleierung, von Entrückung und Einklammerung so bedeutend offenbart wie in der Mignon-Ballade. Bei keinem anderen Gedicht, ich wiederhole es, auch wenn Herman Meyer meine Behauptung, das Mignon-Lied sei „das einzige der vielen Lieder, das abgelöst und übergangslos im Text steht, nicht eingebettet in die Erzählung, nicht herauswachsend aus einer konkreten Situation", als „groben Irrtum" bezeichnet. Dagegen erklärt er: „Herauswachsen aus der konkreten Situation tut eigentlich k e i n e s der Mignon- und Harfnerlieder" (Sperrung von Meyer), wobei e r nun freilich einen „groben Irrtum" begeht, denn das erste Harfnerlied wächst durchaus aus einer konkreten Situation heraus, ja eine engere Situationsgebundenheit könnte man sich kaum denken, ist doch das Lied eine verkleidete Antwort des Harfners auf Wilhelms vorangehende Aufforderung: *vertrau uns, wenn du etwas bedarfst!* Am Schluß fallen gar Lied- und Romansituation vollends in eins: denn Wilhelm und die Theatergesellschaft kredenzen dem Sänger des Liedes das Glas Wein, das der Sänger im Lied als einzigen Lohn vom König und der Hofgesellschaft erbeten hatte. Sollte

man nicht meinen, daß ein so bedeutsamer und auffallender Tatbestand in einer Abhandlung, die sich laut Titel mit dem „Wesen der Verseinlage im 'Wilhelm Meister'" beschäftigt, Erwähnung finden müßte, auch wenn sich der Autor dann der Genugtuung zu entschlagen hätte, seinem Gegner grundlos einen „groben Irrtum" vorzuwerfen? Und alle übrigen Lieder, die nicht aus der konkreten Situation herauswachsen, sind „eingebettet in die Erzählung", was ich mit gutem Grund als die erste der beiden Möglichkeiten aufgeführt hatte (weshalb Meyer sie denn auch prompt übergeht). Denn die Tatsache, daß zwei weitere Mignon-Lieder dem Leser „indirekt" vermittelt werden, das eine Mal durch den selbst eingreifenden Erzähler, das andere Mal in der Wiedergabe durch eine Romanfigur (Natalie), bedeutet ja keineswegs, daß diese Verse nicht in die Erzählung eingebettet wären. Aus dem Romangewebe herausgehoben, isoliert von dem Vorhergehenden durch einen Kapiteleinschnitt, von dem Folgenden durch eine verblüffende Verbindungsstörung ist nur ein Lied: die Mignon-Ballade.

*

Gern ließe ich mich davon überzeugen, daß Meyers Einwände auf ehrlichen Mißverständnissen beruhen, auf flüchtigem Lesen meines Textes, auf dem redlichen Unvermögen, meinen Gedankengängen zu folgen, weil ihm die eigenen hindernd im Weg stehen. Aber der Ton seiner Ausführungen kann keinen Zweifel darüber lassen, daß es ihm gar nicht in erster Linie um meine Arbeitsresultate geht, sondern daß er meine Arbeitsweise und mich zu diffamieren sucht. Von den Mitteln, die er zu diesem Zweck benutzt, seien hier wieder nur einige Proben gegeben. Zu „methodischer Sauberkeit und gegenständlicher Treue", die er mir absprechen zu können glaubt, gehört die Art des Zitierens; und so wird mir denn auch gleich eingangs vorgeworfen, daß ich „Zeugnisse ... zum beabsichtigten Zweck zurechtbiege", und daß auch die „einfachste Möglichkeit, sie ganz unberücksichtigt zu lassen, nicht unerprobt bleibt". Für diese „einfachste Möglichkeit", Material zu unterschlagen, gibt er zwei Belege. Erstens: er behauptet unverblümt (S. 155): „und gar nicht genannt wird die beweiskräftigste Stelle, nämlich die schon erwähnte Mignon-Episode in den *Wanderjahren* (2, 7), wo ihres Alpenübergangs mit folgenden ... Worten gedacht wird". Diese Behauptung ist einfach unwahr. In meiner Fußnote 17 schreibe ich: „Dem aufmerksamen Leser des 7. Kap. im zweiten Buch wird nicht entgehen, daß hier ... die Bilder der drei Strophen wiedererscheinen". Daran anschließend gebe ich in ganz kurzen Stichworten Zitate aus dem 7. Kap. des zweiten Buches der *Wanderjahre*, die das Wiedererscheinen der Bilder aller drei Strophen andeuten. Zweitens: es wird (S. 152) der Eindruck erweckt, daß ich außerhalb des Romans liegende Zeugnisse Goethes, durch die er die Verbindung zwischen Mignon und Italien herstellt, überhaupt nicht erwähne, oder sie wenigstens sofort zum Schweigen bringe. Solcher Zeugnisse gibt Meyer drei, ohne freilich dem Leser mitzuteilen, daß ich eins davon, und zwar das ausführlichste und eindeutigste, in meiner Fußnote 3 wörtlich zitiere. Freilich, ich nehme es für meine Interpretation nicht als „zweifelsfreien Schlüssel" an, und ob ich dazu berechtigt bin oder nicht, darüber kann man sich „redlich" und „gegenständlich" auseinandersetzen. In keinem Fall aber darf man mir vorwerfen, daß ich die außerhalb des Romans liegende Meinungsäußerung Goethes unberücksichtigt lasse. Neu freilich ist mir, daß, wenn eine Position einmal eindeutig belegt ist, es eines zweiten und dritten Zitates bedarf, um den genau gleichen Tatbestand noch einmal zu erhärten. So also steht es um die von mir „nicht unerprobt" gelassene „Möglichkeit", Zeugnisse „ganz unberücksichtigt zu lassen".

Noch unvereinbarer mit den Gepflogenheiten „redlicher Kritik" ist Meyers Unternehmen, fälschlich den Eindruck zu erwecken, als ob ich „Zeugnisse ... zum beabsichtigten Zweck zurechtbiege". Für diese Behauptung gibt er nun ein sehr eklatantes Bei-

spiel. Wieder handelt es sich um eine Stelle aus dem 7. Kap. des zweiten Buches der *Wanderjahre*, die Meyer wörtlich anführt (S. 153), um dann so fortzufahren: „Auch Seidlin sieht sich veranlaßt, diese Stelle in einer Fußnote zu zitieren" (man beachte den „redlichen" Ton: ich zitiere nicht, sondern — ich sehe mich veranlaßt, zu zitieren), „aber dabei läßt er nun gerade das Wort *zugleich* wegfallen, ohne die Auslassung, wie er es sonstwo zu tun pflegt, durch Punktierung zu bezeichnen". Ein ehrenrührigerer Vorwurf könnte gegen einen Kollegen gar nicht erhoben werden. Aber wie sieht der Tatbestand eigentlich aus? Meyers Irreführung des Lesers ist hier gleich doppelter Natur. Zuerst einmal verschweigt er, daß er das angeführte Zitat aus den *Wanderjahren* in einen Zusammenhang gerückt hat, in dem es bei mir nicht steht, in Zusammenhang nämlich mit der Interpretation der ersten Strophe und der Diskussion um die Gleichzeitigkeit (oder Ungleichzeitigkeit) des blühenden und fruchttragenden Zitrusbaums. Bei mir aber erscheint das Zitat beträchtlich später, an einer Stelle, wo von dem Problem der Gleichzeitigkeit mit keiner Silbe die Rede ist, so daß also das ausgelassene Wort überhaupt kein Gewicht hat, obwohl Meyer es dem Leser als das Schlüsselwort suggeriert. Er verschweigt überdies, daß ich die Stelle, so wie er sie anführt, überhaupt nicht „zitiere" (pardon: „zu zitieren mich veranlaßt sehe"). Mit dem ausdrücklichen Hinweis, „nur Stichworte seien hier gegeben", lese ich aus dem Zitat, das im Original und in Meyers Wiedergabe 35 Worte umfaßt, 13 heraus, so daß also Meyers Behauptung, ich hebe „nun gerade das Wort *zugleich* wegfallen", auf eine pure Fälschung hinausläuft. Der Leser, der sich in meinem Text (Fußnote 17) die „Stichworte" ansieht, wird mühelos erkennen, daß die Punktierung den Sinn hat, die 13 herausgelösten Worte in sinnvollen Gruppen zu präsentieren, eine Absicht, die vereitelt worden wäre, wenn ich das Wort *zugleich* beibehalten oder seinen Ausfall durch Punktierung bezeichnet hätte.

Wie aber ergeht es mir von seiten einer „redlichen Kritik", wenn ich weder „Zeugnisse unberücksichtigt" lasse, noch sie „zum beabsichtigten Zweck zurechtbiege", sondern sie Wort für Wort, unverändert selbst in ihrer altmodischen Orthographie zitiere? Da also ist die schon mehrfach angezogene Stelle aus Goethes Tagebuch vom Jahre 1775, in der das konkrete Bild des Alpenübergangs in die apokalyptische Vision eines Leichenfeldes mündet. Hier kann mir Mangel an „methodischer Sauberkeit" auch von Meyer nicht vorgeworfen werden. Aber da etwas gefunden werden muß, wird maliziös bemerkt, daß ich diese Stelle anziehe „pour besoin de la cause" (S. 155), d. h. also aus unlauteren, von unehrlichem Opportunismus diktierten Motiven. Man mache sich dies einmal vollends klar: hier ist eine authentische Goethe-Aufzeichnung, geschrieben unter dem spontanen Eindruck eines Landschaftsbildes und einer inneren Vision, eines Bildes, das deutlich in einem späteren Gedicht wiedererstehn: aber wenn man diese Aufzeichnung zum besseren Verständnis der Gedichtstrophe heranzieht, muß man sich sagen lassen, man tate es „pour besoin de la cause". Das nenne ich freilich „redliche Kritik"!

Aber an persönlichen Invektiven geschieht vermutlich hier in einem Adjektiv, da in einem Adverb, jeder Meyers „gegenständliche" Polemik überhaupt keinen Mangel. Dafür nur noch ein Beispiel. Ich ziehe zur Verdeutlichung meiner Interpretation an einer gegebenen Stelle Schopenhauer und Thomas Mann heran. Ob meine Analogie erhellend wirkt oder nicht, ob sie richtig oder unglücklich gewählt ist, darüber kann man gewiß verschiedener Meinung sein, obwohl ja Schopenhauer oder gar Thomas Mann nicht gerade so Goethe-fremd sind, daß der Gedanke an eine mögliche Parallele an sich absurd sein müßte. Aber was kümmert Meyer das! Thomas Mann müsse neben Schopenhauer, so entrüstet er sich, als „Kronzeuge herhalten". Aber damit nicht genug: sie müssen sogar als „unfreiwillige" Kronzeugen herhalten! Meyers strenges wissenschaftliches

Ethos (man sehe sich nur seine Kampfmittel an!) scheint vorzuschreiben, daß zuerst die Genehmigung der betreffenden Parteien eingeholt werden muß, um sie nicht „unfreiwillig" als Zeugen erscheinen zu lassen. Zu seiner Beruhigung sei hier das Folgende nachgetragen: ich habe allerdings verabsäumt, vor Veröffentlichung meines Aufsatzes bei Thomas Mann anzufragen, ob er bereit sei, als Kronzeuge herzuhalten. Er hat mir aber nach Lektüre meiner Arbeit ganz freiwillig seine hohe Anerkennung ausgesprochen, so daß ich wohl mit Recht beanspruchen darf, nachträglich Absolution empfangen zu haben. Von Schopenhauer war freilich bisher eine ähnliche Rehabilitationserklärung nicht zu erwirken.

Ein letzter Blick – auf Ernsteres. In meinem Versuch einer Erklärung, warum Goethe wohl in dem Mignon-Gedicht die ursprünglich durchgängige Anrede *Gebieter* zu der Triade *Geliebter ... Beschützer ... Vater* umgewandelt hat, gebe ich zur Erwägung, daß die von mir aufgezeigten Visionswelten der drei Strophen auf die Anrede, mit der Mignon Wilhelm aufruft, abgefärbt haben könnten. Ich schreibe: „Gewiß, das 'du' ist unbestreitbar Wilhelm, aber ein Wilhelm, der sein Kolorit wechselt im Einklang mit den Welten, die in den drei Strophen heraufbeschworen werden". Und diese mögliche Kolorierung ist in der dritten Strophe: Vater – Gott. Um mich auch gar keinem Mißverständnis auszusetzen, wiederhole ich auf der nächsten Seite (Fußnote 21) meine Position so: „Es sei an dieser Stelle noch einmal betont, daß der Angeredete natürlich Wilhelm ist (die Anrede *Vater* ist ja überdies durch das Ende des zweiten Buches vorbereitet), aber es will mir scheinen, als tönten die Grundvorstellungen, die sich in den Bildern der drei Strophen aufrollen, durch die verschiedenen Anreden hindurch". Könnte man es unmißverständlicher ausdrücken? Und hier nun ist Meyers Antwort auf meinen sorgfältig eingegrenzten Erklärungsversuch: „Schon hieraus geht die ganze Haltlosigkeit von Seidlins Spekulation hervor, daß im Liede *Vater* für ... Gott stünde" (S. 161). Die drei Pünktchen vor „Gott" stammen nicht von mir; sie sind Meyers, der sie eingesetzt hat, um dem Leser durch dieses visuelle „Man höre und staune!" die groteske Absurdität meiner „Spekulation" deutlich zu machen. Und dabei läßt er es denn auch mit meiner Bemühung, die Änderung der Anreden tiefer zu verstehen, bewenden.

Wir wollen es auch dabei bewenden lassen, obwohl vieles noch einer Erwiderung bedürfte: etwa Meyers erstaunliches Mißverständnis der Goetheschen Balladen-Definition in den *Noten zum Divan*; sein willkürlicher Bezug auf Palladio; sein ebenso willkürlicher Versuch, das Entstehungsdatum unseres Gedichtes möglicherweise auf das Jahr 1783 zu verschieben (nachdem ich dokumentarisch den November 1782 als den spätesten Zeitpunkt festgelegt habe). All dies ist so wichtig nicht; wichtig ist mir, daß den Kollegen die Mittel deutlich geworden sind, die ein „gegenständlicher" Polemiker für tauglich hält, um seinem Gegner das „Ethos der Exaktheit, ... die handwerkliche Sauberkeit, ... die gegenständliche Treue" abzusprechen. Was meine Interpretation des Gedichtes angeht, so liegt es mir fern, den Anspruch zu erheben, sie sei die einzig schlüssige und zwingende. Ich habe mich leiten lassen von Schillers schönem Wort: *alles gehört zusammen, und nur die italienischen Figuren knüpfen, wie Kometengestalten, und auch so schauerlich wie diese, das System an ein entferntes und größeres an.* Auch Meyer „sieht sich veranlaßt", auf dieses Urteil des großen Freundes Bezug zu nehmen. Aber an ein Entferntes und Größeres knüpft wohl schwerlich an, wer in der Interpretation der Mignon-Ballade bei der ersten Strophe auf den Leitfaden für Botanik verweist, bei der zweiten auf ein überdies völlig unverifizierbares Palladio-Modell, bei der dritten auf die Topographie der Alpenlandschaft, und bestenfalls ganz allgemein und unverbindlich von „Visionärem" redet, dessen Sinn und Tiefe er nicht anders verdeutlichen kann als durch die Bemerkung, es sei das, was Hinz und Kunz nicht erlebten. Meine Bemühung, und mag ihr auch im Urteil redlicher Kritik (aber freilich nur einer solchen!)

letzte Überzeugungskraft mangeln, darf sich wenigstens darauf berufen, Goethes eigenes Wort ernst genommen zu haben, *daß der ganze Roman durchaus symbolisch sei, daß hinter den vorgeschobenen Personen durchaus etwas Allgemeines, Höheres verborgen liege.*

II.

Duplik.

Von

Herman Meyer (Amsterdam).

Denk' an die Menschen nicht,
Denk' an die Sachen!
Goethe

„Anwürfe" und „Diffamierung", „pure Fälschung" und „doppelte Irreführung": da haben wir die Bescherung. Eine Antwort habe ich erwartet, aber diese Antwort nicht. Ob ich mich vielleicht durch diese Qualifizierungen ein wenig verletzt fühle, das ist nur meine Sache und braucht den Leser nicht zu kümmern. Wohl muß es den Leser interessieren, wenn anders das „Videant consules" in der wissenschaftlichen Diskussion einigen Sinn haben soll, ob die Beschuldigungen mit Recht erhoben werden. Mit bloßer Beteuerung meiner Unschuld ist es nicht getan. Wer wird den Mohren rein waschen? Doch nur er selbst. So gerne ich mich in meiner Antwort, nicht zumindest um des Lesers willen, sehr kurz gefaßt hätte: es wird nicht möglich sein. Die Eigenart der Anklagetechnik meines Partners zwingt mich förmlich zur Ausführlichkeit. Zum Glück gibt es eine unwiderlegbare Instanz, auf die ich mich berufen kann: den Wortlaut der beiden Aufsätze von Seidlin und mir in den Jahrgängen 1950 und 1952 dieser Zeitschrift. Die Zumutung ist etwas stark, aber ich muß den Leser bitten, jene Aufsätze zum Vergleich heranzuziehen und das Spiel von Argument und Gegenargument in aller Form nachzuspielen. Nur dann wird sich zeigen, in welchem Maße Seidlins Antikritik sowohl den Inhalt wie den Ton meiner damaligen Ausführungen karikiert.

Denn karikiert werden sie. Als ich mich vor zwei Jahren der mühseligen, aber als notwendig eingesehenen Aufgabe unterzog, Seidlins Deutung des Mignonliedes zu überprüfen, da habe ich mich bis zum äußersten bemüht, ihm menschlich und sachlich Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Ich habe das durchaus Verfehlte seines Resultats nachzuweisen versucht; ich habe nach den Ursachen dieses Irrgehens gefragt und die verhängnisvolle Willkür seines Verfahrens aufgedeckt; ich habe aber nirgends, mit keinem Wort und keiner Silbe, auch durch keinen noch so verschwiegenen Unter- und Nebenton, den wissenschaftlichen Anstand des Verfassers in Zweifel gezogen. Auch jetzt noch bin ich der Überzeugung: Seidlin meinte ehrlich, was er schrieb. Die Verdächtigung seiner wissenschaftlichen Ehre, die er mir durch Fehldeutung und falsche Kombinierung meiner Worte zur Last legt, ist, wie sich zeigen wird, gänzlich aus der Luft gegriffen. Am schwersten zu entkräften ist aber der Vorwurf, daß ich durch den Ton meiner Worte insinuiere. Ton ist imponderabel, und das aus seinem Zusammenhang herausgerissene Wort besagt wenig oder nichts. Gerade hier muß ich auf Wortlaut und Kontext meiner Abhandlung selbst verweisen. Nur ein Beispiel. Wenn ich sage „er sieht sich veranlaßt", so meine ich eben nichts als „er sieht sich veranlaßt"; das bedeutet, der Zusammenhang zeigt es ganz eindeutig, nur dem normalen Wortsinn entsprechend: er sieht sich veranlaßt durch den Gang seiner Beweisführung selbst und durch nichts anderes. Wer oder was sonst sollte hier „veranlassen"? Doch nicht meine damals noch ungeborene Kritik? Auch Ausdrücke wie „pour besoin de la cause" und

„unfreiwillige Kronzeugen" wird man sich im Zusammenhang ansehen müssen, um sich die an ihnen vorgenommenen Schlimmdeutungen zu vergegenwärtigen. So könnte ich fortfahren. Aber damit kämen wir ins Uferlose.

Ich werde mich hüten, im Folgenden den Ball zurückzuspielen. Lieber beiße ich mir die Zunge ab, als daß ich nun meinerseits von „Anwürfen", „Irreführung" usw. spräche. Ich glaube es meiner eignen Würde und auch der Würde dieser Zeitschrift schuldig zu sein, daß ich neutralere Worte wie „Fehldeutung", „Mißverständnis" und „Entstellung" bevorzuge. Ob Seidlin durch seine ebenso krassen wie irrealen Beschuldigungen ad hominem geflissentlich die sachliche Diskussion einnebelt oder ob er nur aus unglaublicher Verblendung meine Ausführungen bis zur Unkenntlichkeit entstellt: auf diese Frage möchte ich nicht eingehen. Die Tatsache der Entstellung werde ich aber nachweisen. Sie betrifft nicht nur meine Worte, sondern zu wiederholten Malen auch die eigenen Worte des Verfassers. Denn dies wird völlig klar werden: die Positionen der Antikritik decken sich nicht mit denen des Aufsatzes „Zur Mignon-Ballade".

Noch eins. Die Antikritik ist durchaus nur Vorpostengeplänkel und lenkt von der Hauptsache ab. Die eigentlich interessierende Frage nach Recht und Unrecht von Seidlins Gesamtdeutung des Mignonliedes verschwindet in den Hintergrund. Es wird nicht einmal der Versuch gemacht, meine Gegenargumente in ihrem systematischen Zusammenhang zu widerlegen. Diese bleiben in allen wesentlichen Punkten unerschüttert. Anderseits werden gar nicht bestehende Differenzen aus dem Boden gestampft und in polemischer Rhetorik ausgewertet[1]. Ich kann nicht umhin, zuerst auf jenes Vordergrundgeplänkel einzugehen. Ein saures und wissenschaftlich wenig ergiebiges Geschäft. Leidige Heteronomie der Zwecke: statt Goethes unsterblichem Werk werden die ephemeren Scripta von Seidlin und mir zum Objekt. Ich werde mich lakonischer Kürze befleißigen und die strittigen Punkte einfach aneinanderreihen. Dies aber einmal erledigt, habe ich im zweiten Teil meiner Betrachtungen freie Bahn, die Sache selbst, nämlich die Deutung des Mignonlieds, noch einmal in den Mittelpunkt zu rücken.

1. Einzelberichtigungen.

„Diese Behauptung ist einfach unwahr" (oben S. 466). Diese runde Konstatierung bezieht sich auf die meinige, daß Seidlin „die beweiskräftigste Stelle" aus den *Wanderjahren* 2, 7 unerwähnt läßt (S. 155). Dennoch muß ich auf der Wahrheit meiner Konstatierung bestehen, wobei ich wieder auf den Zusammenhang verweisen muß. „Beweiskräftig", das hieß ausschließlich: beweiskräftig für die Tatsache des Alpenübergangs als solche als Erlebnishintergrund der dritten Strophe. Und diese Beweiskraft haben nun

[1] Ein treffendes Beispiel: mein „willkürlicher Versuch, das Entstehungsdatum unseres Gedichts möglicherweise auf das Jahr 1783 zu verschieben". In meiner Beweisführung spielte die Datierung überhaupt keine Rolle. Seidlin hatte in seiner 16. Fußnote auf den Brief an Charlotte von Stein vom 12. November 1783 Bezug genommen: *Heute ist's ein Jahr, daß ich das vierte Buch 'Wilhelm Meisters' angefangen habe und heute endige ich es.* Entstehungszeit des 4. Buches also vom 12. November 1782 bis genau ein Jahr später. Ich glaubte einfach Seidlins Ansicht zu übernehmen, als ich sagte, das Gedicht sei 1782 oder 1783 entstanden. Jetzt aber lese ich mit Staunen, er habe „dokumentarisch den November 1782 als den spätesten Zeitpunkt festgelegt". Wieso denn „festgelegt"? Was wissen wir von der internen Chronologie der Entstehung des 4. Buches? Der einzige dürftige Anhaltspunkt ist die Mitteilung an Knebel vom 3. Juli 1783: *Das vierte Buch ist zur Hälfte fertig.* Sollen wir ohne jede dokumentarische Gewähr glauben, Goethe habe das Romanbuch wie eine Schulaufgabe stur von der ersten Seite bis zur letzten heruntergeschrieben, so daß das Gedicht auf der ersten Seite notwendig in jenen Novembertagen entstanden sein müßte? Der Dichter war leider nicht solch ein Musterschüler. Am 1. Dezember 1782, genau Seidlins terminus ante quem, schrieb er an Charlotte von Stein: *Wenn ich soviel an meinen 'Wilhelm' als an Dich dächte, so wäre der Roman bald fertig . . .*

eben die zwei ersten von mir folgendermaßen zitierten Sätze: *Ein Bild aber tat sich vor allen hervor, welches der Künstler auf der Herreise* [von Deutschland nach dem Lago Maggiore: also durch die Alpen!], *noch eh' er Wilhelmen begegnet, mit allen Charakterzügen sich angeeignet hatte. Mitten im rauhen Gebirg glänzt der anmutige Scheinknabe, von Sturzfelsen umgeben, von Wasserfällen besprüht, mitten in einer schwer zu beschreibenden Horde.* Seidlin verschweigt, daß es ganz andere Sätze aus dem zweiten Kapitel der *Wanderjahre* sind, die er in seiner 17. Fußnote auszugsweise zitierte! (Mit diesem Zitat hatte ich mich ja schon auf S. 153 auseinandergesetzt.) Wessen Behauptung ist nun unrichtig? (Das Wort „unwahr" vermeide ich lieber.)

Die eindeutig belegte Position (oben S. 466). Seidlin stellt in Abrede, daß er außerhalb des Romans liegende Zeugnisse vernachlässigt hätte. Sein Räsonnement: ist eine Position einmal eindeutig durch ein Zitat belegt, so brauche sie nicht durch weitere Zitate erhärtet zu werden. Das klingt plausibel. Um welche „Position" aber handelt es sich? Doch um diese, daß die in seiner 3. Fußnote zitierte Stelle aus der *Italienischen Reise* nur geringen heuristischen Wert hätte, weil ihre Redaktion fast 35 Jahre nach der Entstehung des Mignonliedes erfolgte. Deshalb erbrachte ich ein Zeugnis, aus dem hervorgeht, daß schon zur Zeit der Entstehung des Mignonlieds Italien als Mignons Sehnsuchtsziel zu gelten hat. Ein Zeugnis also, das die Seidlinsche Position nicht noch einmal überflüssigerweise „erhärtet", sondern ganz im Gegenteil deren Unrichtigkeit beweist.

„Irreführung doppelter Natur"; „pure Fälschung" (oben S. 467). Und diese doppelte Irreführung bezwecke einen Vorwurf, wie man ihn ehrenrühriger gegen einen Kollegen gar nicht erheben könnte. Gemeint ist der Vorwurf der Zitatfälschung. Ich erkläre nachdrücklich: weder erhebe ich diesen Vorwurf, noch tue ich es durch Irreführung, weder einfache noch doppelte. Seidlins doppelt irrtümliches Räsonnement ist hier aber so verzwickt, daß ich hier ganz besonders um genaue Nachprüfung seiner Anklage und meiner Widerlegung bitten muß. Wo ich auf S. 152 sage, daß er Zeugnisse zum beabsichtigten Zweck „zurechtbiegt", da ist ganz eindeutig keine wortlautliche Entstellung, sondern ausschließlich ein gezwungenes interpretatorisches Zurechtbiegen gemeint. Sonst könnte ja gar nicht die Parenthese folgen: „wobei es manchmal nicht ohne offensichtliche Irrtümer abgeht". Als Beleg folgt eine solche gezwungene Interpretation in meinem Text unmittelbar. Es bedeutet nun wohl eine merkwürdige Selbstkasteiung, daß Seidlin mich auch hier mißversteht und dieses „Zurechtbiegen" mit Unrecht auf die in ganz anderem Zusammenhang von mir konstatierte Auslassung des Wortes *zugleich* in dem Passus aus den *Wanderjahren* 2, 7 bezieht! Ich mußte diese merkwürdige Omission wohl erwähnen, ich sah mich sozusagen dazu veranlaßt, weil dieses *zugleich* in meiner Beweisführung ja geradezu einen Angelpunkt bildete. Weil ich aber wohl fühlte, daß meine Feststellung gegen meine Absicht vielleicht einen für Seidlin etwas peinlichen Eindruck machen könnte, beschränkte ich mich desto bewußter auf bloße Beschreibung des äußeren Tatbestandes, ohne auch nur den Schein einer Motivsuche oder einer Bewertung aufkommen zu lassen. Aber was hilft's? Seidlin will verdächtigt sein. Höchst fadenscheinig ist aber das Räsonnement, womit er hinterher die Auslassung und die unterlassene Punktierung zu rechtfertigen sucht. Jedermann sieht auf den ersten Blick, daß die „Gruppierung" genau so „sinnvoll" wäre, wenn das fatale Wort wohl dastünde. Mit solchen Argumenten lockt man keinen Hund vom Ofen, geschweige einen Philologen. Und diesmal spielt der Zusammenhang, in dem das gekürzte Zitat zur Verwendung kommt, einmal gar keine Rolle, denn es mußte dem Verfasser doch erinnerlich sein, was er zwei Seiten vorher über die „ungleichzeitigen Momente" von Blüte und Frucht umständlich-tiefsinnig ausgeführt hatte!

„Die Genugtuung, seinem Gegner einen groben Irrtum vorzuwerfen" (oben S. 466).

Auch hier muß ich die Consules zu genauem Nachprüfen anhalten. Es handelt sich um die Einpassung der Gedichteinlagen in den erzählenden Text. Seidlin hatte geschrieben: „Es [das Mignonlied] ist das einzige der vielen Lieder im *Wilhelm Meister*, das abgelöst und übergangslos im Text steht, nicht eingebettet in die Erzählung, nicht herauswachsend aus einer konkreten Situation". Mein Nachweis ging dahin – und in aller Bescheidenheit halte ich diesen Nachweis für den relativ wertvollsten Teil meiner Abhandlung –, daß dies keineswegs der Fall ist und daß sich vielmehr in der merkwürdigen Art und Weise der Einpassung des Mignonliedes ein allgemeiner, freilich mit höchster Kunst auch unendlich variierter Gestaltzug des Romans bekundet. Ich las Seidlins obigen Satz in seinem Normalsinn, wie jeder unvoreingenommene Mensch ihn lesen wird, nämlich so, daß „nicht eingebettet" und „nicht herauswachsend" mehr oder weniger synonymische Präzisierungen des vorhergehenden „abgelöst und übergangslos" sind. Das bedeutet, gegen diese einfache Schullogik wird sich doch dies- und jenseits des Atlantiks nichts einwenden lassen, daß alle andern Lieder im *Wilhelm Meister* wohl in die Erzählung eingebettet wären und aus ihr herauswüchsen. Jetzt aber versucht Seidlin sein Fehlurteil dadurch zu retten, daß er seine eignen Worte in sinnwidriger Weise umdeutet und eine verblüffende Alternative jener beiden Präzisierungen neu hineinlegt. (Wie sinnwidrig dieser Salto mortale ist, geht eklatant aus der einfachen Tatsache hervor, daß Seidlin die Einpassungsart der übrigen Lieder mit keinem Wort berücksichtigte und a fortiori keine solche alternativische Gruppierung vorgenommen hatte.) Diese Selbstzerstümmelung verleidet mir einigermaßen die Freude an dem auch für mich wertvollen Hinweis auf die pragmatische Verklammerung des ersten Harfnerliedes mit dem gleich vorhergehenden Erzählinhalt. (Auf die Verklammerung nach vorwärts mittels des Ergreifens des Glases hatte ich selbst schon hingewiesen.) Es ist also daran festzuhalten, daß Seidlin zwar in einem Fall meine Aufweise von Einpassung ergänzt, daß er damit aber durchaus nicht beweist, worauf für ihn alles ankäme: die Einmaligkeit der Nichteinpassung des Mignonliedes, die für seine Interpretation unentbehrlich ist und die von mir widerlegt ist und bleibt!

„Ein Gedicht jenseits aller Sprache" (oben S. 465). Ich wiederhole nicht die Argumente, die ich gegen die m. E. maßlos unexakte Auffassung ins Feld brachte, daß das von Mignon wirklich gesungene Lied eine „platonische Idee" und eine „essentia ohne Substanz" wäre. Aber wohl erhebe ich Einspruch dagegen, daß ich selber im Schlußteil meiner Abhandlung eine verblüffend ähnliche Stellung bezöge! Ich analysierte die Mittel, durch welche Goethe die Lieder Mignons und des Harfners als eine die erzählerische Ebene transzendierende, autarke Welt des Gesanges erscheinen läßt. Als eines dieser Mittel erwies sich der „anonyme" Ursprung ihrer Lieder. Weder Mignon noch der Harfner geben Antwort auf die ausdrückliche Frage nach der Herkunft derselben. In diesem Zusammenhang schrieb ich: „Die beiden Gestalten sollen eben nicht rational als die Verfasser der Lieder wirken, sondern als das Schallrohr, durch welches der Gesang-an-sich in seiner ganzen Mächtigkeit in die Wirklichkeit des Romans hineinklingt". Autarkie und Anonymität: man sieht, mit dem Seidlinschen Lied ohne Worte hat dieser durch den Kontext deutlich definierte Begriff des Gesanges-an-sich nicht das mindeste zu schaffen. Die „verblüffende Ähnlichkeit" ist rein verbal. – Die gültigste Formulierung des von mir Gemeinten gab ich übrigens nicht selbst, ich fand sie in Schillers trefflichen Worten im Brief vom 2. Juli 1796. Solch ein kleiner Fund ist ein bescheidenes Glück auf dem dornichten Pfade des Philologen; man braucht sich nicht damit zu brüsten, aber man darf seine stille Freude daran haben. Und nicht weniger freut es mich natürlich, daß auch mein Opponent sich, wie er jetzt schreibt, ausgerechnet von diesem selben Schillerwort hat „leiten lassen". Aber es betrübt mich ein wenig, jetzt zu lesen, daß „auch" ich mich „veranlaßt sehe", auf dieses Urteil des großen Freundes „Bezug zu

nehmen". Denn Bezug auf Schillers Urteil genommen hatte Seidlin nun eben nicht. Gerade weil hier in der Priorität doch nicht das mindeste Verdienst steckt: weshalb diese höchst überflüssige Verunklärung?

Jetzt zu den einzelnen Strophen. Zuerst noch einmal die „ungleichzeitigen Momente" von Blüte und Frucht (oben S. 463f.). Ich möchte den Ausdruck als solchen nicht zu Tode hetzen, zumal ihn jetzt der Autor selbst unglücklich gewählt findet. Dennoch hält er an ihm fest und er muß an ihm festhalten, weil es ihm wesentlich ist, daß die erste Strophe „den Lebensprozeß" darstellte. Entscheidend wäre „die Zeit, die in der Strophe abrollt"; keine „Postkarte", sondern ein „Entwicklungsstreifen". Ich bin nach wie vor der Überzeugung, daß dieser Prozeßcharakter willkürlich in die erste Strophe hineingelegt wird, und zwar durch den apriorischen Zwang einer Antithese zum „Stillstand der Zeit" in der zweiten. Vielmehr schon hier als beglückendes Kairos-Erlebnis der selige Stillstand des Rades der Zeit, nicht weniger in der wachstümlichen Natur als in der artifiziellen Welt der zweiten Strophe. Mit Nietzsches Wort über den *Nachsommer*: *das Glück eines Auges, vor dem das Meer des Daseins stille geworden ist.* Gültigste Konkretisierung dieses seligen Stillstands ist das zeitliche Zusammenfallen von Blüte und Frucht. Nicht umsonst betont der Dichter dieses Motiv der Gleichzeitigkeit dann wieder in den *Wanderjahren*, nachdem es ihm schon in den *Lehrjahren* 7, 7, in Lothars Erzählung von seiner Begegnung mit der einst geliebten Pachterstochter, zu einem wichtigen menschlichen Lebenssymbol für das erlebnismäßige Zusammenfallen verschiedener Zeitstadien im Zeitpunkt der Gegenwart geworden war: *so stand ich in der sonderbarsten Gegenwart, zwischen der Vergangenheit und Zukunft, wie in einem Orangenwalde, wo in einem kleinen Bezirk Blüten und Früchte stufenweis neben einander leben*[2].

Für das *Haus* in der zweiten Strophe, so behauptet Seidlin, setze ich „ein völlig unverifizierbares Palladio-Modell" an. Wäre es nicht vorsichtiger, den Gesprächspartner zu fragen, ob er vielleicht seine Behauptung verifizieren kann? Wohlgemerkt: seine eigne Behauptung, und nicht die ihm vom Referenten fälschlich zugeschriebene. Seidlin entstellt auch hier meine Worte. Denn weder sprach ich von einem „Palladio-Modell", noch meinte ich ein solches, sondern ich formulierte subtil und genau: „was für ein sehnsüchtig umworbenes Traumbild südlicher Euphorie der zuerst imaginierte, später als Wirklichkeit erfahrene Palladiobau für Goethe bedeutet hat". (Wo ein „Modell" vorliegt, gibt es nichts zu imaginieren! Mit „später" war selbstverständlich der Aufenthalt in Italien gemeint.) Und diese Behauptung ist verifizierbar in höchstem Maße. Es hat sich mir gezeigt, daß der Zusammenhang mit Palladios Villenarchitektur verblüffend eng ist, dergestalt, daß der Dichter das Haus, von dem Mignon singt, schließlich sogar mit einer ganz bestimmten Schöpfung Palladios assoziiert! Und zweitens läßt sich verifizieren, daß sich in diesem Palladiobau das Reich der Kunst verkörpert, in viel prägnanterem Sinne als dies bis jetzt wahr gemacht werden konnte. Der Nachweis dieses Sachverhalts würde aber den Rahmen meiner Duplik sprengen. Ich habe diesen Punkt denn auch in einem selbständigen und völlig unpolemisch gehaltenen Aufsatz entwickelt, der im selben Heft dieser Zeitschrift erscheint.

Kein „Totenhaus" aber, und kein „Haus der Toten". Womit nicht geleugnet sei, daß es wichtig ist, zu erforschen, welche Bezüge es bei Goethe zwischen den Bereichen von Kunst und Tod gibt. Selbst sprach ich davon, daß gerade die todgeweihten Gestalten Mignons und des Harfners die Träger des musischen Segens sind, während für Goethe die Kunst selbst durchaus gesteigertes und geläutertes Leben bedeutet. Ein tiefsinniges Paradox, trotz allem. Auch das von Seidlin jetzt ins Feld geführte Material ist in diesem Zusammenhang durchaus diskutabel. „Aneinanderrückung von Kunst

[2] Vgl. auch die Verwertung dieser Stelle durch Günther Müller, Gestaltung - Umgestaltung in Wilhelm Meisters Lehrjahren, 1948, S. 11.

und Tod", wie er jetzt schreibt: nun gut, das neutrale Wort „Aneinanderrückung" läßt die spezifische Modalität der Beziehung unbestimmt, darüber ließe sich reden, das nannte und nenne ich nicht „zutiefst ungoethisch". Aber! Seidlin hatte jenes Totenhaus näher bestimmt als die Konkretisierung der „zeitüberwindenden, lebensfeindlichen, todessüchtigen Macht der Kunst"[3]. Da ist die Modalität des Bezugs fixiert, und zwar in einer höchst ungoethischen, antigoethischen Weise. Deshalb schrieb ich, peinlich genau formulierend: „Die zwei letzteren Attribute sind zutiefst ungoethisch gedacht". Auf die Gefahr hin, langweilig zu werden, muß ich wieder fragen: weshalb in aller Welt entstellt Seidlin auch hier meine Worte?

Zur dritten Strophe. *Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.* Nach Seidlins Wiedergabe wäre es bloß meine Absicht gewesen, nachzuweisen, daß „stürzen" auch die Bedeutung „steil abfallen" haben kann. Aber: mein Nachweis ging höchst positiv dahin, daß in unserm Lied nur „steil abfallen" gemeint ist. (S. 154: „Dennoch ist letzteres die einzig mögliche Auffassung der vierten Zeile.") Die Frage hat zentrale Bedeutung, weil das eine falsch verstandene Wort „stürzen" (Weltuntergangsvision!) der Ausgangspunkt der Fehldeutung des ganzen Gedichts war. Durch Verunklärung meiner Worte und meiner Intention entschlägt Seidlin sich aber der Aufgabe, meinen für seine Interpretation tödlichen Nachweis zu entkräften. Stärker noch: er arbeitet jetzt selber unvermerkt die Worte „steil abfallend" in die höchst willkürlich-freie Paraphrase seines eignen Zitats aus dem St.-Gotthard-Tagebuch hinein (oben S. 464) und läßt es durch dieses strategische Kunststück so vorkommen, als ob jene von mir nachgewiesene Bedeutung von „stürzen" ihm längst geläufig gewesen wäre!

Ich war auf getreue Wiedergabe bedacht, als ich die These referierte, daß *Vater* in der dritten Strophe „ein Simile für den höchsten Vater, für Gott" sei (S. 98). Im kürzenden Referat war es völlig ausgeschlossen, den ganzen etwas krausen Gedankengang mitsamt dem sein Kolorit wechselnden Wilhelm nachzuzeichnen, und ich beschränkte mich auf die Hauptsache, die darin besteht, daß hier Vater für Gott stünde. Denn etwas anderes bedeutet „ein Simile für den höchsten Vater" doch nicht. Die Rhapsodie von Seidlins haltloser Entrüstung gipfelt nun darin, daß sie gerade an Hand dieses ebenso nebensächlichen wie harmlosen Punktes meine bodenlose Perfidie proklamiert.

2. Zum Ganzen.

Endlich können wir zur Hauptsache kommen. Zur Hauptsache, die in der Antikritik völlig unsichtbar geworden ist. Man entsinne sich: Seidlins Darlegungen beanspruchten den Charakter einer strikt und bündig zusammenhängenden Beweisführung. Während nun der subjektive Ausgangspunkt seiner Deutung das Aperçu vom Weltuntergang in der dritten Strophe war, lag der strukturelle Angelpunkt der Beweisführung in der These, daß die drei Strophen „drei progressive Stufen" auf Mignons Sehnsuchtsziel hin darstellen. „Wir müssen, so wie das Gedicht es will, fortschreiten vom Land — zum Haus — zum Berg" (S. 89). Deshalb wäre es unmöglich (dies in flagrantem Gegensatz zu der in der Antikritik bezogenen Position!), daß auch auf empirischer Ebene in der dritten Strophe der Alpenübergang gemeint wäre. Ich muß die Kernstelle wörtlich zitieren:

„Die dritte Strophe, die sich in die vorgefaßte Vorstellung der 'Italiensehnsucht'

[3] „Kunst als die große Zuflucht, aber Kunst gleichzeitig als das furchtbar Isolierende, das Tödliche, das Haus, in dem es nur noch kalten Marmor gibt" (. . .) „Orest mit seinem bleichen Hang zur Unterwelt" (S. 94f.). Sagte ich mit Unrecht: „Seidlin gewahrt keinen Glanz und keinen Schimmer, sondern ein makaber-fahles Licht?" Die klappernden Skelette sind seine Erfindung.

um nichts in der Welt pressen läßt, mußte durch einen Trick aus der Ballade herausgezaubert werden. Es wird uns allgemein versichert, daß in der Vision der letzten Strophe, die mit keiner Gewalt 'italienisiert' werden kann, Mignons Erinnerung an den Alpenübergang spukt, an ihre Abenteuer zwischen Felsen, Höhenweg und Gebirgsbach. Dabei ergibt sich dann das unmögliche Resultat: nachdem Strophe eins und zwei bereits das Ziel der Sehnsucht gemalt haben, wird uns nun in der letzten Strophe ein Stück Wegstrecke, das zu diesem Ziel führt, beschrieben; das heißt also, die Reise nach Italien wird im Gedicht rückläufig, die Italiensehnsucht wird vom Krebsgang befallen. Nein, wenn die Ballade Ausdruck der Italiensehnsucht ist, dann paßt die dritte Strophe einfach nicht in das Gedicht, denn sie kündet weder von Italien noch von Sehnsucht, und das 'dahin, dahin' wird sinnlos, wenn man die Bergvision als beängstigende Erinnerung an eine ehemals zurückgelegte Reise auffaßt." (S. 89f.)

Weshalb wäre es aber notwendig, solche gradlinige Progression anzunehmen? Weil, sagt Seidlin, das Mignonlied „eine echte Ballade" ist; entscheidend für das Balladeske wäre „das episch-dramatische Fortschreiten im Ablauf des Gedichts" (S. 89). Ich habe es mir sauer werden lassen, den genauen und dadurch leider auch umständlichen Nachweis zu führen, daß diese Forderung nicht dem Goetheschen Begriff der Ballade entspricht (S. 156–158). Ist dieser Nachweis richtig, so verliert Seidlins Beweisführung ihre tragende Stütze und fällt wie ein Kartenhaus zusammen. Befremdend ist es deshalb, daß er auf diesen Zentralpunkt überhaupt nicht eingeht! Nur epilogisch, als einen Punkt, der „so wichtig nicht ist", erwähnt er mein „erstaunliches Mißverständnis der Goetheschen Balladen-Definition". Worin das erstaunliche Mißverständnis bestünde, darüber hüllt er sich weislich in Stillschweigen.

Hält also Seidlin die Auffassung für absurd, daß in der dritten Strophe Mignons Erinnerung an den Alpenübergang „spukt"? Gewiß! Aber: sagt er nicht anderswo selbst, daß sich in dieser Strophe die Alpenlandschaft „spiegelt"? Gewiß das auch! Auf diesen nicht ausgeglichenen Widerspruch machte ich schon aufmerksam. Um Italien steht es ähnlich. „Nicht bloß – sondern" (was freilich beileibe nicht mit „nicht nur sondern auch" identisch ist!): aber anderseits klipp und klare Ausschließung: „Was hier . . . erscheint, ist nicht die Vision Italien, sondern die Vision ganz anderer Bereiche" (S. 88; Sperrung von mir). Und gar kein Zweifel, daß der ausschließenden Alternative in seiner Darlegung das Hauptgewicht zufällt. Weshalb sonst warf er selbst beim Abdruck im Euphorion die früher in den Monatsheften abgedruckte gegenteilige Formulierung zum alten Eisen, deren Nichtbeachtung er jetzt mir zum Vorwurf machen zu dürfen glaubt? Mit alledem ist die „Position" so widerspruchsvoll, daß man besser von zwei Positionen spräche. Methodisch eine Schwäche, strategisch eine Stärke. Dem Kritiker ergeht es wie dem armen Langohr im Märchen von Haas un Swinegel. Läuft er nach links, da sitzt schon der Igel und ruft: Ick bün all hier! Rennt er nach rechts, auch dort der Igel: Ick bün all hier! Der Igel? Nein, zwei verschiedene.

Aber jeder Vergleich hinkt. Die Grimmschen Igel handeln aus böser List; der Seidlinsche Widerspruch ist harmloser und beruht nur auf Unklarheit. Und diese Unklarheit betrifft den innersten Kern der Sache, nämlich die Frage, was dichterische Symbolik ist und in welchem Sinne unser Gedicht symbolisch ist. Darüber ein abschließendes Wort.

Hierüber sind Seidlin und ich uns völlig einig: das Gedicht darf nicht „auf der Vordergrundsebene nur empirischer Abbildhaftigkeit" erledigt werden. Ich übernehme diese Formulierung gerne und mit Überzeugung, und glaube auf Grund meiner Abhandlung auch ein Recht dazu zu haben. Denn keineswegs „unverbindlich" sagte ich von der dritten Strophe, „daß das von Mignon heraufbeschworene Bild mit visionärer Kraft geladen ist und durchaus ins Mythische hinüberspielt". Ich fuhr aber fort, und da haben wir den Kernpunkt, um den sich unsere Differenz dreht: „Die Alternative

jedoch von empirischer Wirklichkeit und visionärer Überwirklichkeit ist grundfalsch. Die Größe von Goethes Schau besteht gerade darin, daß beide eine nahtlose Einheit bilden. (Das gilt, überflüssig es zu sagen, mutatis mutandis auch von den zwei ersten Strophen.)" Nahtlose Einheit: das ist bei Licht besehen das genaue Gegenteil einer „bloßen Feststellung, es gäbe nebenbei auch dieses Visionäre und Mythische"! Wieso aber nahtlose Einheit?

Ich meine einfach dies: die Landschaft der ersten Strophe ist diese Landschaft, voll und ganz, ihre empirische Wirklichkeit, in der ganzen Fülle all ihrer Elemente, ist zugleich selber gültige dichterische Wirklichkeit. Ebenso das Haus der zweiten, die Gebirgslandschaft der dritten Strophe. Diese Wirklichkeit ist deshalb dichterische Wirklichkeit, und jetzt genauer: dieses Wirklichkeitsbild ist deshalb Sinnbild, weil es, als Besonderes, ein Allgemeines in sich enthält, oder besser noch, zugleich ein Allgemeines ist. Dieses Allgemeine läßt sich aber nicht auf einen begrifflichen Nenner bringen, und noch weniger läßt es sich als „Idee" von der „Erscheinung" loslösen. Sagt man: vordergründig eine Italienkulisse (Kulisse!), aber eigentlich „der Lebensprozeß"; irgendein Landhaus, aber eigentlich „das Totenhaus der Kunst"; wilde Gebirgslandschaft, aber eigentlich „Weltuntergang und tote Ewigkeit", so drückt man das empirische Bild zum leeren Schein herab und verfehlt man das Wesen des Sinnbilds. Die sich dann einstellende, scheinbar so schlüssige Formel „Vom Lebendigen über die Kunst in die tote Ewigkeit – das ist Mignons Sehnsucht" (S. 95) vergewaltigt die unendliche Unerschöpflichkeit des Sinnbilds und verkehrt es durch rationalistische Verendlichung in chiffrenmäßige Allegorie[4].

Seidlin beteuert, er habe Goethes Wort ernst genommen, *daß der ganze Roman durchaus symbolisch sei*[5]. Wir glauben es ihm gerne. Allein: man kann ein Wort ernst nehmen und es dennoch gründlich mißverstehen. Was ist *symbolisch* in Goethes Sinn und im Goetheschen Sinne? Wir brauchen nicht zu raten, sondern nur treu aufzufassen, denn Goethe hat sich hierüber bekanntermaßen in den *Maximen und Reflexionen* in aller Deutlichkeit ausgesprochen[6]. Studiert man diese Aphorismen in ihrem Zusammenhang, so erschließt sich eine Theorie des dichterischen Symbols, wie sie triftiger von keiner modernen Poetik geboten wird. Grundlegend ist der Unterschied zwischen Allegorie und Symbol. Alles, was die neuere Forschung über die Unersetzbarkeit und die Inkommensurabilität des Sinnbilds ermittelt hat, ist hier in nuce gegeben. Während bei der Allegorie *der Begriff im Bilde immer noch begränzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen* ist, gilt vom Symbol, *daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.* Und anläßlich der *zarten Differenz* mit Schiller: *sie* [die Symbolik] *spricht ein Besonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.* Und am bündigsten: *Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen*[7]. Dies der Goethesche Symbolbegriff, welchen ernst zu nehmen unsre unerläßliche Pflicht ist.

*

[4] Sehr erhellend die ausgezeichnete Einleitung von Wilhelm Emrich, Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes „Wanderjahre", DVLG 26 (1952), S. 331–352.

[5] Die Fortsetzung lautet: *daß hinter den vorgeschobenen Personen durchaus etwas Allgemeines, Höheres verborgen liege.* Aufzeichnung des Kanzlers von Müller vom 22. Januar 1821. Mit dem mündlich geäußerten Goethewort ist bekanntlich Vorsicht geboten. So könnte man vermuten, daß *vorgeschoben* nicht ganz genau Goethes Meinung wiedergibt. Für unsere Diskussion ist die Frage nicht von direktem Interesse.

[6] Hrsg. von Max Hecker, SGG 21, 1907, die Nrn. 279, 314, 1112, 1113.

Wir sind am Ende. Zusammenfassend betone ich, daß es sich für mich nicht darum gehandelt hat, weder damals noch jetzt, eine literarwissenschaftliche Methode gegen die andere auszuspielen. Ich habe deutlich zu machen versucht, was die Aufgabe einer Interpretationsmethode ist, die wirklich Ernst macht mit der Forderung, das Kunstwerk von seinem eignen Mittelpunkt und seinen eignen Voraussetzungen aus zu verstehen. Das will Seidlin, und das will auch ich. Kein Streit der Methoden also, sondern Zurückweisung einer unmethodischen Entgleisung im eignen Lager.

Wenn es mir jetzt gelungen sein sollte, Seidlin von der Richtigkeit meiner Argumente zu überzeugen, so braucht er sich nicht zerschmettert, geschweige diffamiert zu fühlen. Jeder Wissenschaftler kann einmal auf eine falsche Fährte geraten, zumal in unserm Fach, wo es manchmal fast übermenschlich schwer ist, das vorläufige Aperçu von der endgültigen und gültigen Einsicht zu sondern. Der Fachgenosse aber hat das Recht und die Pflicht, sich ehrlich und offenherzig mit dem als irrtümlich erkannten Resultat auseinanderzusetzen.

Wissenschaftliche Polemik ist ambivalent, sie ist ein notwendiges Übel. Die negative Seite besteht in der Gefahr, daß sie, trotz gegenteiliger Absicht der Beteiligten, wenigstens zeitweilig vom Objekt abrückt. Denn sie beeinträchtigt das interesselose Wohlgefallen am Kunstwerk, das Voraussetzung echten Verstehens ist. Bestenfalls bleibt ein Plus wertvoller Einsicht zurück, wenn die Staubwolken sich verzogen haben. Ich gestehe: es ist mir schwer, das Mignonlied jetzt rein zu genießen, es ist mir mit zu vielen nicht hinzugehörigen Assoziationen beladen, und so wird es Oskar Seidlin vielleicht auch gehen. Ich hoffe, daß wir beide unsern Waffengang bald vergessen und mit einem durch unsre Polemik geschärften Verständnis dann das Kunstwerk selbst wieder rein genießen werden.

[7] Sperrungen vom Verfasser.

Besprechungen.

Kauko Kyyrö, Fénelons Ästhetik und Kritik. Helsinki 1951, Finnische Literaturgesellschaft. 80 S. (Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Ser. B. Tom. 73, 2.)

Diese durch ein Stipendium von Alfred Kordelins Kulturfonds ermöglichte, von Professor Rafael Koskimies-Helsinki betreute Monographie ist, soweit man dies den Angaben des Verfassers, der auch eine Studie über *M^me^ de Maintenon et Jean Racine* geschrieben hat, entnehmen darf, die erste wissenschaftliche Untersuchung, die bisher in Finnland dem Franzosen Fénelon gewidmet wurde. Das Literaturverzeichnis nennt, außer Yrjö Hirn und K. S. Laurila mit zusammen drei, nicht Fénelon speziell betreffenden ästhetischen Schriften, keinen finnischen Autor, und im Vorwort wird ausdrücklich betont, daß der Name des berühmten Franzosen in Finnland wenig bekannt, daß keine Zeile aus seiner Feder ins Finnische übersetzt sei. Der Verfasser bewegt sich also, was die Beziehung seines eigenen Volkes zum Gegenstand anbelangt, auf unbetretenem Boden, und seiner Studie ist, wohl aus diesem Grunde, die Auszeichnung der Publikation in den Annalen der Akademie Finnlands zuteil geworden. Der Entschluß zum Vorstoß, wenn nicht ins Unbekannte, so doch in ein Exotisch-Unvertrautes, läßt ein durch Lehrmeinungen, Theorien und Schulen nicht getrübtes Ergebnis erwarten; aber er fordert auch vorsichtige Aufnahme der Urteile.

Die Arbeit, deren erstes Verdienst es ist, zu neuer Diskussion der Literarästhetik des französischen Klassizismus anzuregen, gliedert sich in drei Abschnitte, deren erster, „Fénelon, seine Zeit, Umwelt und Eigenart", Fénelon als den zu Unrecht im Schatten Boileaus stehenden, zu Unrecht aber auch in neuerer Zeit vorwiegend nach seiner späten *Lettre à l'Académie* beurteilten Ästhetiker darstellt, dessen regelfeindliches literarkritisches Denken gründlicher und besser aus den *Dialogues sur l'Éloquence*, aus vergessenen Briefen und Nebenwerken zu erschließen sei. In dieser Einleitung hätte Kyyrö mit größerem Nachdruck den Stand der literarästhetischen Ideen des 17. Jh. vor Fénelon herausarbeiten und zeigen sollen, auf welchem Boden sich das Werk dieses Denkers erhebt. Die allgemeinen Nachrichten, die der Leser über die damals herrschenden Lehrmeinungen erhält, sind zu spärlich, um Standort und genauen Anteil Fénelons später erkennen zu lassen. Deshalb interpretieren die nachfolgenden Kapitel Fénelons Definitionen und Dogmen aus zu geringer Distanz und gelegentlich auch dann als originelle Aussagen, wenn sie, wie seine Definitionen der Tragödie und der Komödie, nur die damals gängigen, aus der *Poetik* des Aristoteles mehr oder weniger willkürlich abgeleiteten, von den italienischen Kommentatoren des 16. Jh. aufgebrachten Formeln sind. Die Namen der bedeutendsten Literarästhetiker des Jahrhunderts – Jean Chapelain, ohne dessen Vorarbeit Fénelon nicht zu denken ist, Père Bouhours, Pierre-Daniel Huet – und der für die Vorbereitung mancher Ideen wichtigen Schriftsteller Charles Sorel und Paul Scarron begegnen hier überhaupt nicht. Das mit 20 Titeln überraschend kleine Verzeichnis der benutzten Sekundärliteratur nennt nichts aus der Fülle von Spezialuntersuchungen über Frankreichs Doctrine Classique; die Liste der Fénelon-Monographien ist lückenhaft. So erklärt sich die irrige Annahme, daß die Nachwelt an den *Dialogues sur l'Éloquence* interesselos vorübergegangen sei.

Der zweite Abschnitt, „Fénelons Ästhetik", kennzeichnet den Franzosen als ein Glied in der bis Platon zurückreichenden Kette rigoroser Feinde einer „nutzlosen" Kunst, dessen gedankliches Bauwerk zwar großartig, in Einzelheiten schön und eindrucksvoll, aber doch auf dem brüchigen Grund der These von der Verpflichtung der Kunst zur gesellschaftlichen Nützlichkeit errichtet sei. Der Verfasser bedauert, den feinsinnigeren und gebildeteren Fénelon nicht grundsätzlich von Boileau distanzieren zu können und ihm wie jenem den Vorwurf der religiös-politisch-moralistischen Engstirnigkeit machen zu müssen, einer Unterwerfung unter den Zeitgeschmack, die sich zum Teil aus persönlichem Ehrgeiz erkläre. Trotz der Unzulänglichkeit der Ausgangsbasis

war aber nach Kyyrös Darstellung der Ästhetiker Fénelon seiner Zeit weit voraus, er gehörte mit der Überzeugung, daß alle Künste „Ausdrucksformen desselben gemeinmenschlichen Dranges sind, aus gleichem Ursprung hervorgegangen, gleiche Ausdrucksmittel gebrauchen, gleiche Gesetze befolgen und gleichen Zielen nachgehen" (S. 21), schon dem 18. Jh. an, ja, er war in mancher Hinsicht (z. B. mit der Klimatheorie) ein Wegbereiter Montesquieus und des Theoretikers des Naturalismus, Hippolyte Taine. Zweifellos treffen solche Feststellungen das Richtige, es fehlt ihnen aber die Präzision einer Abgrenzung von Fénelons gedanklicher Schöpfung nach oben hin.

Den eigentlichen Akzent trägt der dritte Abschnitt, „Fenelons Kritik", der in systematischer Folge die Äußerungen über Sprache, Redekunst, Poesie, Tragödie, Komödie und Geschichtschreibung untersucht. Die in der *Lettre à l'Académie* gemachten Vorschläge zu Wörterbuch und Grammatik der französischen Sprache und zur Sprachbereicherung durch Kontaminationen, Fremdwörter und Neologismen erweisen sich als philologisch unzureichend und unwissenschaftlich. Dabei wird aber Fénelons Klage über Unzulänglichkeit und Ausdrucksschwäche seiner Muttersprache etwas voreilig entwertet. Gerade die Unzufriedenheit eines Autors mit der im ausschließlichen Streben nach Gedankenschärfe und im grammatischen Regelzwang erkaltenden, an Biegsamkeit und Material aber verarmenden Sprache des die raison vergötternden Jahrhunderts hätte einer positiveren Wertung bedurft, und es hätte nicht unbeachtet bleiben dürfen, daß Fénelons Klage bei den Sprachschöpfern unter Frankreichs Schriftstellern späterer Generationen nicht mehr verstummt, ja, daß dieses Spannungsverhältnis der Autoren zur Sprache für die Stellung des Neufranzösischen innerhalb der Romania geradezu charakteristisch ist. – Im Kapitel über die Redekunst, das die Forderungen der imitatio, der Einfachheit des Ausdrucks und der moralischen Integrität des Redners schön herausarbeitet, hätte die Übereinstimmung der Ansicht Fénelons, daß Beredsamkeit „zu beweisen, zu malen und zu erschüttern" habe, mit dem ciceronisch-augustinischen *submisse*, *temperate*, *granditer loqui* überzeugender bewiesen werden sollen (S. 38–39). Die Verdächtigung von Fénelons scharfer Kritik an der Redekunst seiner Zeit als von „persönlichen Antipathien" gefärbter, allzu subjektiver Stellungnahme (S. 37f.) scheint uns nicht ganz berechtigt: Fénelons Argument, daß die despotische Monarchie das Aufkommen einer bedeutenden politischen Rhetorik verhinderte, ist durch die Namen zweier „juristischer Schönredner" (S. 38) nicht zu widerlegen und hat als Zeugenaussage gegen den Panegyrismus im absolutistischen Zeitalter durchaus Gewicht. – Das mit dem irreführenden Titel „Dichtung" überschriebene Kapitel, das Fénelons kritische Bemerkungen über die Lyrik (= poésie) analysiert, steht in engem innerem Zusammenhang mit den Ausführungen über die Sprache. Hier zeigt sich „im besonderen ... der Finne aufgebracht" „über Fénelons Schmähung der französischen Sprache" (S. 49), und er verkennt mit dieser gefühlsmäßigen Beurteilung das fruchtbare Krisenverhältnis, aus dem der französischen Sprache als Ausdruck die besten Impulse kamen. Mit der Vermutung: „anscheinend ist er [= Fénelon] für Poesie sehr empfänglich gewesen" (S. 46) setzt Kyyrö nur zaghaft zu einer Einsicht an, die, konsequent vollzogen, reichere Erträge gefördert hätte – der Einsicht, daß dieser Franzose eine hochgradig dichterische Natur war. „Fénelons offensichtliche Prosaistennatur" (S. 49) hätte, auch im Vergleich mit dem modernen Finnen Otto Manninen, dem „großer Dank gebührt ... für die Ungebundenheit seiner Rede" (S. 50), eines höheren Prädikates gewürdigt werden dürfen als des der theoretischen Scharfsichtigkeit. Sein Versagen in der Anwendung damals üblicher Versschemata, die er als unerträgliche Unnatur empfand, ist keine vereinzelte Erscheinung, denn nicht umsonst sind die anderthalb Jahrhunderte nach Malherbe Frankreichs lyrikärmste Zeit. Zweifellos sind Fénelons überspitzte Forderungen an den Dichter, vor denen nur drei Auserwählte aus der Antike bestehen dürfen (Homer, Virgil, Horaz), ein Bekenntnis zu zeitgebundenem Schematismus; es heißt aber sogar seine Dichternatur überfordern, wenn ihm (S. 55) vorgeworfen wird, „nicht zu begreifen, daß ein starker spontaner Gefühlsausbruch, insbesondere ein dichterisch gestalteter, oft die Formeln und Fesseln des Herkömmlichen zerreißt, zu seinem Vorteil sprengt". Wenn schon anerkannt wird – wie es Kyyrö verdienstvoller Weise tut –, daß Fénelon „im Vergleich zu seiner Zeit und

Umwelt sehr adogmatisch" (ebda.), daß er ihnen im künstlerischen Empfinden und literar-ästhetischen Denken um Generationen voraus war, so darf man doch nicht verlangen, daß der aufgeklärte Klassizist schon ein Romantiker zu sein habe. Eine Empfehlung Villons durch Fénelon, die Kyyrö vermißt, hätte den Schnitt nicht heilen können, den die Verdrängung Ronsards durch Malherbe im Geschmack der Nation vollzogen hatte. Bis zur Rehabilitation des aufgewühlten 15. Jh. mußte noch eine lange Zeit vergehen.

In dem Kapitel „Tragödie" befremdet, daß Kyyrö dem Kritiker, den er doch in der „querelle des anciens et des modernes" als einen Mann von äußerster Strenge auf der Seite der anciens stehen sieht, in Fragen des Theaters keine eigenen Grundsätze zutraut. Warum sollte seine moralistische Haltung nur darauf beruhen, daß es ünklug gewesen wäre, „anderer Meinung zu sein als der allmächtige Günstling und Könner [soll wohl heißen: Gönner] Bossuet" (S. 56)? Warum sollten seine ästhetischen Wertungen „durch seine kirchliche Bestallung beeinflußt" sein (S. 62)? Die Enge von Fénelons Formeln und moralistischen Vorbehalten soll nicht abgestritten werden, aber das Gesamtgefüge seines Denkens weist ihm doch einen unverrückbaren Platz unter denjenigen an, die aus politischen Überzeugungen eine Literatur und eine Bühnenkunst bekämpften, die der Absolutismus sich dienstbar gemacht und zur Staatsaktion erhoben hatte, um das Interesse des *monde* vom historischen Denken auf die erfundenen Werke, vom Verlust der Freiheit auf die *belles lettres* abzulenken. Für den Platonschüler blieb die Dichtung ein der Gesellschaft nutzloses Unternehmen, solange sie nicht belehrte und erzog; er brauchte solche Prinzipien nicht erst bei Bossuet zu lernen oder sie ihm überzeugungslos nachzusprechen. Hatte der Absolutismus die Künste, insbesondere das Theater, zur Staatsangelegenheit erhoben, so mußten sie notwendiger Weise in die politische Schußlinie geraten. Die Kritik am Drama traf das Regime. Bringt doch auch Kyyrö aus seiner oben genannten früheren Arbeit einen interessanten Beweis für Fénelons politisches Verhalten bei; er habe als Erster einen Lieblingsgedanken der Maintenon, die Schaffung einer Tragödie „ohne Liebe", ästhetisch analysiert, aber dessen praktische Verwirklichung in Racines *Athalie* mit Rücksicht auf die Maintenon stillschweigend übergangen. – Das Kapitel „Komödie", das die Bereicherung der moralistischen Komödienkritik durch Fénelon etwas überschätzt, weil auf die Heranziehung zeitgenössischen Vergleichsmaterials verzichtet wurde, verweist u. a. auf die abschätzige Bezeichnung *comédie italienne* für alle als minderwertig angesehenen Bühnenwerke und auf die hohe Einstufung Molières bei Fénelon. Sein Nichtbeharren auf der von der Doctrine Classique eingeführten soziologischen Gattungsscheidung Tragödie – Komödie als „einen Fortschritt im Gang der Entwicklung" (S. 65) zu bewerten, geht, bei der absolut negativen Beurteilung aller Bühnenkunst durch diesen Kritiker, sicher zu weit.

Den Schluß bildet die Darstellung von Fénelons Äußerungen über die Geschichtschreibung, jene im Zeitalter des Absolutismus bewußt zurückgedrängte, hinter der von Staats wegen geförderten Schätzung der reinen Imagination und ihrer Werke verblassende Erforschung tatsächlicher Zusammenhänge. Hier befremdet die Verwunderung des Verfassers über Fénelons Bewertung der Geschichtschreibung als eines Zweiges der Kunst und Dichtung. Weder hat der Franzose diese Einstufung aufgebracht[1], noch hätte ein an politisches Denken gewohnter Kritiker des 17. Jh. die Rehabilitierung der Historik anders als durch Betonung ihrer Zugehörigkeit zu den von der Académie Française verwalteten und gepflegten Künsten (und die Geschichtschreibung war in der Akademie nicht vertreten) empfehlen können.

[1] Die Auffassung der Geschichtschreibung als einer darstellenden Kunst reicht bis in die Antike hinauf. Sie läßt sich schon aus den widerspruchsvollen und vieldeutigen Definitionen der aristotelischen *Poetik* herleiten. A. sagt zwar in Cap. 9, der Unterschied zwischen Geschichtschreiber und Dichter beruhe darin, daß jener berichte, was geschehen ist, dieser aber, was geschehen sein könnte; aber er zählt in Cap. 25 den Dichter zu den nachahmenden Darstellern, weshalb er sich für eine der drei möglichen Klassen von Darstellung zu entscheiden und die Dinge entweder so zu beschreiben habe, wie sie waren oder sind, oder wie sie in der Sage und Vorstellung leben, oder wie sie sein sollten. So ist die Grenze zwischen Fiktion und Geschichtschreibung schon in der Theorie des Altertums – und vor allem in der Schrift, auf die sich die ganze Doctrine Classique berief – stark verwischt.

Dem Kenner der klassischen französischen Literarästhetik ist Kyyrös kleine Schrift als gliedernde Sichtung von Fénelons Ideen und als Orientierung in dem weitläufigen Werk, von dem sie ausgeht, nützlich und eine wertvolle Anregung. Dem Studierenden sollte man sie wegen der unzureichenden historischen Einordnung von Fénelons Denkleistung nur mit Vorbehalt empfehlen. Die deutsche Textgestaltung ist trotz einiger Dunkelheiten und gelegentlicher Fehlschattierungen im Ausdruck sehr anzuerkennen. Mit „Homers Ars poetica" (S. 67) ist natürlich die des Horaz gemeint.

Hamburg Walter Pabst

Johannes Hohlenberg, Søren Kierkegaard. Herausgegeben von Th. W. Bätscher. Deutsch von Maria Bachmann-Isler. Basel 1949, Benno Schwabe Verlag. 455 S.

Walther Rehm, Kierkegaard und der Verführer. München 1949, Verlag Hermann Rinn. 620 S.

Sören Kierkegaards überragende Bedeutung für die geistige Situation unserer Zeit mit wenigen Strichen zu zeichnen, ist weder möglich noch nötig. Sie ist in den letzten Jahren mehrfach Gegenstand eindringender Analysen und Darstellungen gewesen. Die immer noch zunehmende Wirkung des großen Dänen ließ eine kaum mehr zu übersehende Literatur entstehen; kaum zu übersehen ist diese nicht nur deshalb, weil es fast ganz an bibliographischen Arbeiten zu diesem Forschungszweig fehlt – über eine rühmliche Ausnahme sogleich noch ein Wort –, sondern vor allem auch deshalb, weil die verschiedensten Disziplinen sich in die Verwaltung des Kierkegaardschen Erbes teilen. Diese Teilung ist stets auch schon Deutung und Zuordnung des vielleicht umstrittensten Werkes der neueren Geistesgeschichte zur einen oder anderen Disziplin. Kein Wunder also, daß die Zuordnung gelegentlich recht streitbar vorgenommen wurde. Es sind schon harte Worte gefallen. (Vgl. z. B. A. Künzli, Die Angst als abendländische Krankheit, dargestellt am Leben und Denken Soeren Kierkegaards, Zürich 1948, S. 269 zur Auseinandersetzung zwischen lutherischer und katholischer Theologie.)

Die Schwierigkeit der Zuordnung und die berechtigten Ansprüche der verschiedenen Wissenschaftszweige sind in der Vieldeutigkeit des Werkes und seines Verfassers begründet. Waren es zunächst Theologie und Philosophie, die das Werk erschlossen – vor allem die sogenannte dialektische Theologie (K. Barth, Fr. Gogarten, E. Thurneysen u. a.), die Philosophie in Jaspers und Heidegger, bei letzterem weniger deutlich (vgl. jedoch Löwith, Von Hegel bis Nietzsche, 2. Aufl., 1950, S. 134, 387) –, so traten bald auch Literaturwissenschaft und neuerdings Psychologie (genauer: Psychoanalyse) hinzu. Den ersten größeren Hinweis gab freilich schon 1877 ein Literarhistoriker, nämlich Georg Brandes: Søren Kierkegaard, en kritisk Fremstilling i Grundrids. Für die tiefenpsychologische Richtung sei als Beispiel auf Künzli verwiesen. Seine einseitige Interpretation sorgsam ausgewählter, in die These passender und dann zu Tode gerittener Zitate schadet dem im Ansatz gewiß bemerkenswerten Versuch. H. Herrigel, der sich durch eine Diskussion mit Gogarten schon in der Kierkegaardforschung hervorgetan hatte (vgl. Zwischen den Zeiten, Heft 7 „Zum prinzipiellen Denken"), wies Zs. Merkur 1951, S. 187 189 Künzlis Arbeit mit Recht zurück. Frühere Arbeiten in psychologischer und psychoanalytischer Richtung verzeichnet Kabell S. 271f. (vgl. unten).

Über die nach Maßgabe der Ausgangspunkte und Forschungsanliegen sehr verschiedenen Ergebnisse der Kierkegaardforschung sich einen hinlänglichen Überblick zu verschaffen, ist schwer. Neben gelegentlichen kleineren Berichten gibt es nur eine großzügig angelegte Bibliographie, die die skandinavische Forschung und gesamte Publizistik umfaßt und kritisch würdigt:

Aage Kabell, Kierkegaardstudiet i Norden, Kopenhagen 1948. Diese Arbeit ist die Beantwortung einer Preisaufgabe der Kopenhagener Universität vom Jahre 1944: Søren Kierkegaard – Studiets Historie. En historisk og kritisk Fremstilling af dets Faser indenfor dansk, norsk og svensk Forskning. Die eigentliche Bibliographie S. 13–48 gibt unter 682 Nummern (worunter sich eine erheblich größere Zahl genannter Arbeiten verbirgt), chronologisch von 1836–1946 geordnet, die skandinavische Kierkegaard-Literatur. S. 49–316 bringt Kabell mit besonnener Kritik die Geschichte dieser Forschung. Kabells Werk verdiente eine eigene Anzeige, eher noch eine Übersetzung ins Deutsche, denn es hat über die Bibliographie hinaus selbständigen Wert als Geschichte der skandinavischen Bemühungen.

Welche Fülle an Kierkegaard-Literatur von einer künftigen Bibliographie zu bewältigen sein wird – sie sollte im Interesse mehrerer Wissenschaften recht bald bewältigt werden! –, vermag man annähernd abzuschätzen aus Kabells Feststellung a. a. O., S. 7, daß allein das deutsche Schrifttum zum Thema an Umfang alle übrige Kierkegaard-Literatur übertrifft.

1938 veranstaltete der Verlag Hagerup (Kopenhagen) ein Preisausschreiben. Es ging um die beste dänische Biographie. Schon im September 1940 fiel die Entscheidung. Der erste Preis wurde J. Hohlenberg für seine Kierkegaard-Biographie zuerkannt. Man wird kaum annehmen dürfen, daß H. sein umfangreiches Werk in dieser kurzen Frist schrieb, wenngleich Spuren hastiger Fertigstellung unverkennbar sind. Einige Themen, die als Kapitel in die Biographie eingingen, hatte er schon ein Jahr vorher in Aufsätzen behandelt (S. K. og den enkelte, Zs. Janus 1939, S. 244–262; S. K. i Verden, ebenda S. 315–320; vgl. dazu Kabell a. a. O., S. 194). Ein Jahr später erschien noch (Samtiden 1941, S. 358–369) „Sygdommen til Døden, et exempel paa S. K.s psykologiske syn". 1946 überraschte H. sogar mit zwei Schauspielen um die Person Kierkegaards.

Die Schweizer Ausgabe des Werkes hat Pfarrer Th. W. Bätscher betreut. Seine Mitarbeit verdient mehr als ein Wort des Lobes. Durch einen umfangreichen Anmerkungsteil S. 427ff. hat er das Buch wissenschaftlich nutzbar gemacht. Die meisten K.-Zitate wurden von ihm nachgewiesen a) in der dänischen Ausgabe *Samlede Værker*, ed. Drachmann, Heiberg und Lange, Kopenhagen 1920ff. und S. K.s *Papirer*, ed. Heiberg und Kuhr, letzte Ausgabe 1909–1938, b) in der Jenenser Ausgabe. Da diese deutsche Übersetzung bekanntermaßen nicht eben zuverlässig ist (sie wird in absehbarer Zeit durch die neue Übersetzung bei Diederichs vielleicht entbehrlich werden[1]), wurden alle K.-Zitate in Hohlenbergs Buch neu übersetzt. Die z. T. sehr ausführlichen Anmerkungen, darunter dankenswerte Biographien der in Deutschland weniger bekannten Zeitgenossen Kierkegaards wie J. C. Hauch, H. Ch. Oersted, J. L. Heiberg, P. M. Moeller u. a. stammen von Bätscher. (Nur ganz wenige Anmerkungen – 26, 31, 58, 201, 248a – sind von Hohlenberg.) Der Herausgeber, ein gründlicher Kenner des Stoffes, nimmt auch Hohlenberg gegenüber durchaus kritisch Stellung, vgl. z. B. S. 441, Anm. 74, aber auch schon das Vorwort, S. 6. Bätscher kündigt S. 453, Anm. 213 eine eigene theologische Untersuchung der erbaulichen Reden K.s an.

Die natürlichen Schwierigkeiten jeder Biographie-Schreibung können hier nicht erörtert werden. F. Sengle hat sie DVjSchr. 26, 1952, 100ff. dargelegt. (Vgl. dens., Euphorion 46, 1952, 160ff.) Die oft gebrauchte Formel „Mann und Werk" deutet das Problem an: die Einheit (oder Nicht-Einheit) dieser zwei Größen darzustellen.

Schon das Vorwort Bätschers zeigt durch einen (innerlich, wie zu zeigen sein wird, notwendigen) Widerspruch, daß Hohlenberg die zusammenschauende Darstellung nicht völlig gelungen ist. Denn einerseits will der Verfasser „nichts anderes als eine Lebensbeschreibung geben" (S. 5), anderseits versucht er doch auch, „das literarische Lebenswerk Kierkegaards zu deuten" (S. 6). Der Biograph Kierkegaards steht allerdings vor besonderen Schwierigkeiten. Das äußere Leben ist arm an Ereignissen. Einige entscheidende Dinge bleiben – von Kierkegaard zweifellos so gewollt – im Zwielicht oder gar im Dunkeln. (Der „Posaunenstoß", das „Erdbeben", der „Pfahl

[1] Bisher liegen, übersetzt von E. Hirsch, die folgenden Bände vor: *Furcht und Zittern*; *Die Schriften über sich selbst*; *Vier erbauliche Reden 1844*, *Drei Reden bei gedachten Gelegenheiten 1845*; *Der Begriff der Angst*, *Vorworte*; *Philosophische Brocken*; *Einübung im Christentum.*

im Fleische" umschreiben undeutlich genug Ereignisse von lebenslänglicher Wirkung.) Sie werden faßbar nur in künstlich verhüllten literarischen Reflexionen. Das meiste dieses Lebens vollzieht sich im Innern, ist von durchaus katastrophalem Charakter und nur greifbar in der reflektierenden (und schillernden!) Spiegelung des Werkes, mithin kaum Gegenstand einer nur die äußere Vita erzählenden Darstellung. Jeder Versuch, Kierkegaards Leben zu berichten, sieht sich also auf eine Deutung des Werkes angewiesen.

Das heißt nun nicht, daß die „äußeren" (was heißt schon „außen"?) Begebenheiten vernachlässigt werden dürfen, selbst und gerade nicht bei diesem an äußeren Begegnungen und Begebnissen so wenig ereignisreichen Leben. Erst S. 25 setzt H. mit der eigentlichen Lebensschilderung ein. Voran geht eine auf wenigen Seiten natürlich nicht erschöpfende Analyse des großen Erstlingswerkes *Enten – Eller*, S. 14–24; die Berechtigung zu dieser ungewöhnlichen Komposition – der Held ist bisher weder geboren noch vorgestellt – mag allenfalls in der Feststellung erblickt werden, daß der Titel dieses Werkes „der Grundakkord, das Urphänomen in Kierkegaards Geist" (S. 23) sei. Auch sonst sind Mängel der Komposition zu beobachten, die nicht im einzelnen erörtert zu werden brauchen, vgl. etwa das „Pekuniäre Zwischenspiel" S. 192ff. Die Kapitel 3–13 geben das Leben Kierkegaards, die Kapitel 14–18 befassen sich teils mit Deutungen, teils mit Abhandlungen zu nicht unbedingt biographischen Themen.

Der Vorwurf, einige Fakten der äußeren Lebensgeschichte vernachlässigt (oder ganz übergangen) zu haben, kann dem Verfasser nicht erspart werden. Da sind einmal K.s Reisen nach Berlin, von denen ein Kenner wie Geismar (Deutsch-Nordische Zs. 1929, S. 20f.) urteilte: „Er [K.] war mehrmals in Berlin. Das war die einzige Stadt außerhalb Dänemarks, die er besuchte. Und er war keiner anderen fremden Sprache als der deutschen mächtig. Shakespeare z. B. liest er in einer deutschen Übersetzung. Sein Aufenthalt in Berlin die beiden ersten Male hat für seine Schriftstellerei große Bedeutung gehabt. Vielleicht ist in ästhetischer Beziehung das Feinste, was er geschrieben hat, die Schilderung seines Berliner Aufenthaltes in *Die Wiederholung*."

Ich finde diese Reisen Kierkegaards in keiner Biographie ordentlich zusammengestellt und beschrieben. In Ansehung des Ertrags ist nur die erste Reise von wirklich entscheidender Bedeutung (*Enten – Eller*). Aber man scheint allgemein zweierlei übersehen zu haben. Die 2. 4. Reise findet jeweils Anfang Mai statt. Am 5. Mai hatte Kierkegaard Geburtstag. Man geht vielleicht nicht fehl, wenn man diese merkwürdige Tatsache der Mai-Reisen mit Kierkegaards Vorstellung seines (gerade in jenen Jahren) erwarteten Todes zusammenhält, der Buße und Sühne für den vom Vater her auf der Familie lastenden Fluch sein sollte. (Das Gotteslästerliche dieser determinierenden Erwartung ist K. offenbar nie aufgegangen!) Und zweitens: den Reisen gehen Begegnungen mit Regine oder Reflexionen über die gebrochene Verlobung voraus. Faßt man diese wohl nicht zufällig zusammentreffenden Dinge in eins: ein „zum Tode Verurteilter" (aus doppelter Schuld!) verkriecht sich wie ein Tier ins Verborgene, um zu sterben. Daß er in der Berliner Isolation, wie er bekennt, besonders produktiv ist, bedeutet keinen Widerspruch.

Viermal war K. nach Berlin gereist, eine fünfte Reise war (in den Tagebüchern oft erwähnt, vgl. die Ausgabe von Haecker, 3. Aufl., S. 248, 250f., 304, 320; im folgenden als TgB zitiert) in den Jahren 1846–1848 mehrfach geplant. Diese Reisen sind Zäsuren, sie haben den Charakter der Flucht, aber jeweils auch den einer gewissen Regeneration. Sie sollten einmal, vor allem unter den soeben angegebenen Gesichtspunkten, im Zusammenhang dargestellt werden. Die Reisen außer der ersten von 1842 in einer Biographie zu übergehen, ist nicht richtig.

Ein anderes Ereignis, weniger einschneidend als die Reisen, und doch in mancher Hinsicht hochbedeutsam, sind Kierkegaards Besuche bei seinem König, Christian VIII. (1839–1848, gest. 20. I. 1848). Hohlenberg erwähnt sie nicht einmal. Es dürfte kein Zufall sein, daß der erste Besuch gerade in die politisch bewegte Zeit von 1847 fällt. Haecker, a. a. O., Zeittafel S. 606, datiert ihn auf den 16. V. 1847. Im Tagebuch findet sich erst später (am 15. VIII. 1847) eine Notiz. Die ungewöhnlich umfangreiche Schilderung seiner drei Besuche beim König TgB 314–323 (erst 1849 niedergeschrieben!) hätte sogar eine eingehende Analyse verdient. Ernste Gespräche scheinen

geführt worden zu sein. Schon 1848 (TgB 270) notiert Kierkegaard: *Nein, nein, Erziehung, Erziehung ist's, was die Welt braucht. Das ist's, wovon ich immer geredet habe; das war's, was ich zu Christian VIII. sagte - und es ist das, was man für das Überflüssigste hält* (vgl. auch TgB 317). Die Begegnungen und Gespräche mit dem König müßten auf dem Hintergrund der historischen und politischen Einsichten Kierkegaards behandelt werden. Eine Darstellung des Verhältnisses Kierkegaards zur Geschichte fehlt bisher; die monomanischen Auslassungen Stedings wird niemand dafür gelten lassen. Hier ist eine empfindliche Lücke in der Kierkegaard-Literatur. Hohlenberg hätte sie weder schließen können noch sollen - das wäre über den Rahmen einer Biographie weit hinausgegangen; aber er hätte das Problem zeigen müssen. Das gehörte allerdings in sein Buch. Das wenige S. 356 ff. zur Politik und Soziologie genügt nicht; es stellt vielmehr, da vorher von diesen Dingen nicht die Rede war, eine merkwürdige (nachträgliche ?) Gewichtsverschiebung dar.

Manches wäre noch zu bemerken, Lobendes wie auch Fragendes. Ich muß mich beschränken. Es gibt kleinere Irrtümer, Widersprüche, fehlende Verweise ... Sie alle aufzuzählen, wäre ein grämliches Geschäft. Niemandem wäre damit gedient. Zu einer Kritik an Hohlenbergs Darstellung des Kierkegaardschen Christentums bin ich nicht gerüstet. Bätscher deutete schon im Vorwort Bedenken an, ohne sie weiter auszuführen. Man wird hier Bätschers eigene Untersuchung (vgl. S. 453, Anm. 213) abwarten müssen. Seitens der Philosophie hat sich H. Schlötermann, Philosoph. Literaturanzeiger I, 244 ff., kritisch geäußert.

Drei Dinge aber dürfen hier nicht übergangen werden. Sie reichen ins Zentrum der vorliegenden Biographie.

Der Verfasser liebt seinen Helden. Das ist das Recht jedes Biographen. Aber er entgeht eben deshalb nicht der Gefahr, manches zu harmonisieren und zu mildern, damit aber zu verzeichnen. Deutlich wird das z. B. an der einfühlsamen, überall rechtfertigenden Darstellung der von jedem vernünftigen Menschen als unsinnig empfundenen Erziehung des kleinen Sören durch den (durchaus nicht unpathologischen) Vater: Kapitel 3, das größte des ganzen Buches! Der Vater weiß sich, da er in der Jugend Gott verflucht hatte, unter dem Zorn Gottes. Sein ganzes Leben ist Angst vor dem unausbleiblichen Strafgericht. In diese Angst wird Sören von kleinauf hineingestellt durch eine Erziehung, die ihn zum Sühnopfer der Familie befähigen soll. Daß das Ergebnis dieser von der Wirklichkeit und dem Leben fortführenden Erziehung ein „Realismus, der über die äußere alltägliche Wirklichkeit hinaus- und in die Sphäre der Ideen hineinreichte" (S. 43), gewesen sei, dürfte mit guten Argumenten zu bestreiten sein. Hier sah Georg Brandes richtiger, obgleich bei diesem immer die polemische Gesinnung in Rechnung gestellt werden muß (a. a. O., S. 7 ff.); vgl. dazu auch Schlötermann, a. a. O., S. 245 f.

Es ist eine nur auf dem Boden religiöser Überzeugung zu fällende Entscheidung, ob ein menschliches Leben so und so vorherbestimmt ist und füglich als ein Vorbestimmtes von einem Biographen geschildert werden darf; wobei allerdings von diesem billigerweise zu fordern wäre, daß er seine legitime Einsicht in den vorgeordneten Lebenslauf glaubhaft nachweist! Hohlenberg hat sich, ohne den Quellgrund einer solchen Entscheidung zu nennen, zu einer merkwürdigen Teleologie (anthroposophischer Herkunft ?) entschlossen. Dies ist nur eine Parallele zu dem soeben beschriebenen Streben nach Harmonisierung. Denn auch die Beschreibung eines wahrhaftig nicht leichten und ebenen Lebens als eines von vornherein so geordneten Vorgangs ist doch wohl nichts anderes als die nachträgliche Interpretation im Namen eines nicht beweisbaren Glaubens, daß es so gewesen sei. Auf diese Weise entstehen Behauptungen, die über die Grenze des wissenschaftlich Sagbaren hinausgreifen, so zum Beispiel, wenn S. 30 dem Embryo schon Entschluß, Einsicht und Urteil zugetraut werden, denen zufolge er sich „in diese Familie hinein gebären ließ". S. 31 landet man vollends im Grotesken, wenn dem Ungeborenen sogar zugetraut wird, daß er dem Vater Tips für erfolgreiche Finanzspekulationen gab (die ihm selbst dann später ein unabhängiges Leben ermöglichen sollten)! Es sei genug mit dieser einen Stelle; sie bezeichnet deutlich genug die durchgängige Grundkonzeption, vgl. etwa dazu noch S. 418 ff., besonders S. 424.

Von der nur losen Zugehörigkeit der Kapitel 14–18 zu einer Biographie war schon andeutend

die Rede. Daß hier stellenweise gänzlich Ungenügendes geleistet wurde, zeige ich abschließend am kleinsten der Kapitel, S. 391–393, „Kierkegaards musikalischer Stil". Schon im Verlauf der Darstellung finden sich verstreute Bemerkungen zu diesem schwierigen Thema, das meines Wissens noch keine eigene Behandlung erfahren hat, vgl. S. 43, 45f., 178, 202, 309, 321. Das Kapitel ist nichts weiter als eine Paraphrase über den Gedanken, daß K. ein auditiver Typ, sein Stil demzufolge musikalisch sei. „Sprachformung und Stil" sind von Werk zu Werk, von Zweck zu Zweck verschieden. Der Unterschied „zeigt sich im verschiedenartigen Aufbau der Werke, der bei den Pseudonymen am besten mit der Symphonie- oder Sonatenform verglichen werden kann, während er in Kierkegaards späteren religiösen Schriften und in den Reden sich mehr dem Wagnerstil nähert mit seinem ewigen unablässigen Heranwogen durch unzählige Metamorphosen hindurch" (S. 391). Das ist Willkür und lässiges Gerede. Wenn schon – was niemand von einer Biographie erwartet – zu Stil und Sprache Kierkegaards etwas gesagt werden sollte, dann hätte H. gut daran getan, bei dem von ihm freilich nicht geschätzten G. Brandes a. a. O., S. 160ff. einige treffliche Beobachtungen nachzulesen. Oder er hätte die zahlreichen Bemerkungen Kierkegaards – namentlich in den Tagebüchern – zu Sprache und Stil sammeln können. In Kierkegaards umfangreichem Werk gibt es zwar keine eigene Abhandlung über die Sprache (von dem kleinen Stück TgB 580f. abgesehen). Aber er war einer der größten Sprachkünstler; die Dänen nennen ihn mit Stolz ihren größten. Es kann nicht verwundern, daß sich ein solcher Künstler, erst recht aber der stets reflektierende Kierkegaard, seiner Kunstmittel auch denkerisch versichert. In der Tat finden sich denn auch während der ganzen Schaffenszeit immer wieder mehr oder weniger ausführliche, tiefsinnig-geistvolle, z. T. höchst komplizierte und schwer zu deutende Bemerkungen zur Sprache. Von diesen – meist in Art von Aphorismen gegebenen – Bemerkungen aus läßt sich, jenseits von allen philosophischen und theologischen Vorentscheidungen, ein neuer Zugang zu Kierkegaard gewinnen. Kein anderer Schreibender hat wie er die Bilder seiner Sprache (mehr Sinn-Hieroglyphen als Sinn-Bilder) aus der unbildlichsten aller Sphären, nämlich der abstrakten grammatischen Terminologie geholt! Hier liegt eines der zahlreichen Probleme für den, der über „Sprachformung und Stil" Kierkegaards handeln will. Hohlenberg hat es nicht gesehen. (Rehm, dessen Thema genügend Anlaß zu solchen Beobachtungen geboten hätte, übrigens auch nicht.)

Es bleibt trotz der nicht wenigen Ausstellungen und Bedenken genug, um dieser Biographie einen ehrenvollen Platz in der Kierkegaard-Literatur anzuweisen. Bätscher freilich (Vorwort S. 5) macht sich einer liebenswürdigen Übertreibung schuldig, wenn er Hohlenbergs Werk „die erste wirkliche Kierkegaard-Biographie" nennt. Geismars monumentales Werk wird seinen Wert daneben behalten[2]. Was aber Hohlenbergs Arbeit so schätzenswert macht, ist der Umstand, daß hier Kierkegaard in seine Zeit und Umwelt gestellt ist. Selbst sehr unübersichtliche personelle Verhältnisse wie etwa vor und in dem berühmten Korsar-Streit werden mit großer Sachkenntnis durchschaut und gut dargestellt. Das Kopenhagen der 30er und 40er Jahre wird wirklich lebendig. Man begreift Kierkegaards Wort an den König: *Mißlich, in einer Kleinstadt ein Genie zu sein* (TgB 314). Bätschers Anteil muß noch einmal unterstrichen werden. Ohne seine kenntnisreichen Anmerkungen würde – für den deutschen Leser wenigstens – manches nicht so klar werden.

Walther Rehm ließ 1947 sein Experimentum medietatis, Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, erscheinen. Zwei Jahre später folgte das umfangreiche Kierkegaard-Buch. In mehr als einer Hinsicht ist es eine Fortsetzung des ersten Werkes, eine Erprobung der dort gewonnenen Einsichten am Beispiel des wohl bedeutendsten Experimentators medietatis im 19. Jahrhundert. Schon im Experimentum hatte Rehm sich mit einem großen Dänen zu befassen, mit J. P. Jacobsen und dem Motiv der Schwermut, a. a. O., S. 184ff. Dahinter wurde Kierkegaard in seiner weit- und tiefreichenden Bedeutung für die neuere Geistesgeschichte sichtbar. Aber es ist nicht allein diese äußere Anknüpfung, die das neue Werk als eine Art Fortsetzung

[2] E. Geismar, Sören Kierkegaard. Seine Lebensentwicklung und seine Wirksamkeit als Schriftsteller, Göttingen 1929. Zu wenig beachtet wurde bisher die große Biographie von W. Lowrie, Kierkegaard, London (Oxford Univ. Press), 1938.

des älteren erscheinen läßt. Im Experimentum wurde der Versuch des Menschen, sich an Stelle Gottes als Mitte zu setzen, analysiert und an ausgewählten literarischen Gestalten (von Jean Paul, Dostojewski, Gontscharow und Jacobsen) beschrieben: als ein tief- und hintergründiger „Wurmfraß", als abendländische Verdüsterung des Geistes. Paul Fechter hat den Gang der Entwicklung knapp zusammengefaßt: „Zu Beginn des Jahrhunderts, bei Jean Paul, ist der Unglauben noch Traum, an seinem Ende bei Jacobsen ist er der Glauben. Der Weg dorthin geht durch Kierkegaards Abgrund der Angst . . ."

Dieser Vorgang, daß das Individuum, zunächst selbstherrlich experimentierend, seinen metaphysischen Bezugspunkt in Frage stellt und eben damit auch schon verliert, ist jüngst auch von kunstgeschichtlicher Seite als „Verlust der Mitte" beschrieben worden. Es wäre nicht schwer, von dieser Formel her manches bei Kierkegaard zu verdeutlichen. Gerade ihm geht es, bewußter als anderen, die den Verlust der Mitte nur unbestimmt fühlen, um die exakte Bestimmung, den *archimedischen Punkt* der menschlichen Existenz. Einige Notizen aus den Tagebüchern können das anschaulich machen: TgB 94 (17. Juli 1838) *wo immer der archimedische Punkt liegt, auf dem Blocksberg liegt er nicht!* TgB 124 (1840) . . . *Begriff von der göttlichen Vaterliebe, dem einzig Unerschütterlichen im Leben, dem wahren archimedischen Punkt.* Einige Jahre später, 1844, notiert Kierkegaard, TgB 164: *Eigentlich ist Gott terminus medius in allem, was ein Mensch sich vornimmt; der Unterschied zwischen dem religiösen und dem bloßen Menschen ist, daß dieser letzte nichts davon weiß* – . . . Insofern das Christentum dieses Verhältnis zum *terminus medius* ins Bewußtsein hebt, ist es *die höchste Verbindung zwischen Gott und Mensch.* Oder wieder anders 1848, abermals vom *archimedischen Punkt* redend (der Begriff darf zu Kierkegaards Zentralbegriffen gezählt werden), TgB 283: *Der archimedische Punkt außerhalb der Welt ist eine Betkammer, wo ein wahrer Beter in aller Aufrichtigkeit betet – und er soll die Erde bewegen.*

Aber wir wollen das Bild nicht vereinfachen. Die Kierkegaardforschung hat sich mit Vorliebe – schon seit Brandes – der pseudonymen, philosophischen, polemischen Schriften angenommen und darüber den christlichen Prediger und Exegeten vergessen oder wenigstens vernachlässigt. Kierkegaards Gesamtwerk ist aber in sich selbst ein ungeheures Paradoxon: neben der pseudonymen Produktion läuft immer die unter dem eigenen Namen gehende Veröffentlichung theologischer, predigender Schriften. Nimmt man die eine oder die andere Hälfte isoliert – und das geschieht oft –, so entsteht notwendig ein falsches Bild. Auch die obigen Auslassungen müssen zusammengesehen werden mit solchen, in denen der Verzweifelte sich der Mitte keineswegs bewußt und sicher ist. (Vgl. TgB 536, 1853: . . . *aber das Neue Testament ist ein furchtbares Buch.*)

Daß es dem Verfasser des Experimentum hier mehr um den pseudonymen Kierkegaard zu tun ist, jenen Sprecher aus zahlreichen Masken, den hintergründigen Kenner aller Schwermut, den Durchschauer der Angst, den immer wieder versuchten Versucher und den (um Gottes willen) verhinderten und sich selbst verhindernden Dichter – das begreift man. Brüderlich stehen in diesem neuen Werk die großen Zweifler und Verzweifelnden der nachgoetheschen Jahrzehnte nebeneinander. Nur: haben wir nun den wirklichen, ganzen Kierkegaard vor uns?

Aber das wollte Rehm auch gar nicht. Trotz der Einbeziehung des Gesamtwerkes in seine Darstellung. Ihn interessiert die „mit sich selbst entzweite, in ihrem religiösen Bewußtsein gebrochene Persönlichkeit" (Vorwort S. 8).

„Nur ein bestimmter Sektor aus Kierkegaards innerem Reich wird beleuchtet, allein er führt, nach der Überzeugung des Verfassers, tatsächlich in die Mitte von Kierkegaards Erscheinung." (Welcher Sektor täte das nicht?) Allzu bescheiden ist die Einschränkung Rehms, denn das Buch gibt bedeutend mehr als nur etwa die Analyse vom „Tagebuch des Verführers" aus *Enten – Eller*, wenngleich Rehms Bemühen vornehmlich dem aus Masken Redenden, dem „in Reflexion Versteckten" (S. 7) gilt. Das „Tagebuch" „verlangt gebieterisch nach einer Interpretation" (S. 9). Als Typus steht es „in einer langen geistes- und seelengeschichtlichen Überlieferung, die tief ins 18. Jahrhundert zurückweist und nichts geringeres andeutet als eine Geschichte des Bösen, die sich in Annäherung ans Dämonische, ans Satanische befindet". In 20 Kapiteln wird diese geistes-

geschichtliche Verflechtung und Verpflichtung des Werkes beschrieben. Das gesamte Werk Kierkegaards wird herangezogen; zu wenig freilich die eigentlich christliche Produktion, wodurch sich eine gewisse Verschiebung im Ganzen ergibt. Dieses Werk wird vor dem Horizont der europäischen Literatur gesehen. Eine schier ungeheure Belesenheit hilft Rehm, Beziehungen zu sehen, überindividuelle Gleichsinnigkeiten der Entwicklung in der europäischen Literatur aufzudecken. Man fragt sich jedoch gelegentlich besorgt, ob die Gleichartigkeiten nicht manchmal allzu gewagte Verallgemeinerungen sind. Hier wäre wohl einiges neben dem Blick auf das Allgemeine der großen Entwicklungstendenzen zu ergänzen durch den Blick auf das Besondere, National-Eigentümliche in der Ausprägung der gewiß durchgängigen großen Motive: Schwermut, Langeweile, Einsamkeit, Verzweiflung, Ekel am Dasein. Pavel Fraenkel hat Zs. Edda XLVIII, 1948. S. 241 ff. den freilich allzu aphoristischen Versuch gemacht, die besonderen Formen zu umschreiben, die der Kampf um das Persönlichkeitsbild in jedem Land und in jeder Literatur zeitigte.

Trotz des erstaunlich weiten Rundblicks, den Rehm (mehr eigentlich von seinen Einsichten im Experimentum aus als vom Gesamtwerk Kierkegaards her) tut, entgehen ihm wichtige Verbindungen des Dänen zum deutschen Geist. Fichte wird gar nicht genannt, obgleich unter seinem Einfluß der Entschluß Kierkegaards von 1835, „selbst zu der persönlichen Wahrheit durchzudringen", gefaßt zu sein scheint (nach einer geistvollen Vermutung Geismars, Dt.-Nord. Zs., 1929, S. 17; vgl. auch den Registerband, *Samlede Værker* XV, 495). Den Zusammenhang Kierkegaards mit der deutschen Romantik – und gleichzeitig auch den Protest gegen diese – hat Rehm ständig im Auge. Hier gelingen Einsichten (vgl. vor allem S. 26 ff., 34 ff., aber auch sonst passim), die weit über Niedermeyers Werk „Sören Kierkegaard und die Romantik", 1909, hinausgehen. Gleichwohl bekennt Rehm S. 527 mit Recht, daß „eine wirklich eingehende und umfassende Behandlung des sehr schwierigen Themas" noch fehlt. Eine künftige Darstellung dieses Problems wird fruchtbare Anregungen aus Rehms Buch empfangen.

In welch weitem Rahmen der Verfasser seine Aufgabe vollzieht, zeigt allein das (nicht einmal ganz vollständige) Register mit 110 Namen: die Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts, versammelt um Kierkegaard. Die wenigsten der Genannten sind Dänen. Ein auswählendes System, bedingt durch das besondere Anliegen Rehms, ist wirksam, demzufolge große Namen überhaupt nicht erscheinen (wie Fichte etwa, aber auch Kant), die im Lebenswerk Kierkegaards eine beträchtliche Rolle gespielt haben. Luther erscheint nur dreimal, Jean Paul mehr als siebenmal so oft! Man vergleiche im Register der Werke XV, 499, 501 das erheblich andere Verhältnis[3].

In die größte Verlegenheit sieht sich der Referent gesetzt, wenn er versuchen soll, den Gedankengang und die Ergebnisse des Buches in gebotener Kürze zusammenzufassen. Einen eigentlichen Gedankengang im Sinne einer stufenweise fortschreitenden Werkverdeutlichung gibt es kaum. Er wäre vielleicht aus dem Werk zu gewinnen gewesen, dessen Interpretation Rehm zu geben beabsichtigte. Aber das Werk wird offenbar als sehr genau bekannt vorausgesetzt: erst S. 87 f., 135 wird ein weniges zur Form, S. 138 zum Inhalt und S. 207 ff., 211 f. endlich etwas zur Komposition gesagt. (Hier wird denn auch deutlich, daß das Buch bis zum 10. Kapitel etwa dem Aufbau des Kierkegaardschen Werkes locker folgt.) Manche Abschnitte des Buches wirken wie Einzelkonzeptionen, die erst nachträglich zusammengefügt wurden. Daher viele Wiederholungen, die Rehm hätte vermeiden können, wenn er den zehn Jahren seiner Beschäftigung mit Kierkegaard noch eines hinzugefügt und dieses vornehmlich zum Streichen und Straffen benutzt hätte.

Kierkegaards Werk – so wurde schon oben gesagt – ist eine einzige Paradoxie in seiner Doppelheit von religiöser und nichtreligiöser (ja gelegentlich scheinbar antireligiöser), pseud-

[3] Eine ganze Reihe skandinavischer Gelehrter hat in Abhandlungen Förderliches zur Frage nach dem Verhältnis Kierkegaards zum deutschen Geist beigetragen. Manches davon ist Rehm leider nicht bekannt geworden, teils wohl bedingt durch die Zeitverhältnisse. Vgl. Geismar. Dt.-Nord. Zs. 1929, S. 15 ff.; C. Roos, K. og Goethe, Zs. Tilskueren 1932, S. 441–460; E. Lunding, Lessing und K., Orbis Litt. 1944, S. 158–187; R. Hejll. Zs. Edda XL, 1940, S. 43–51 S. K. och Dav. Fr. Strauß; ders., ebenda XXXVIII, 1938, S. 350–393 S. K. och Mystiken: A. Vetlesen, Zs. Edda XXXIV, 1934, S. 235–240 S. K. og Georg Christoph Lichtenberg.

onymer Produktion. Die nicht religiösen Werke wollen aber als Kontrast verstanden werden zur anderen (stets gleichzeitig werdenden!) Hälfte. Wenn nun diese noch dazu zögernd vorgetragene Einsicht erst S. 287 („Mitunter scheint es, als ob . . .") gebracht wird, so ist doch offenbar die Interpretation im Voraufgegangenen, da sie auf diesen Zentralpunkt keine Rücksicht nimmt, einseitig und damit schief. Alles bisher Gesagte bleibt als Einzelnes richtig, aber die Bedeutung des Ganzen ist verzeichnet; wie wenn man aus einem Organismus ein Glied herauspräpariert, über seine Gestalt und Bauart reflektiert und die Frage nach seiner Funktion im Ganzen vergißt. Es ist daher auch kein Zufall, daß Rehm das Schluß-Stück von *Enten — Eller*, die Predigt über das Thema *Das Erbauliche in dem Gedanken, daß wir gegen Gott allezeit unrecht haben*, nur S. 217 am Rande erwähnt, ohne zu merken, daß dieser Traktat allein schon durch sein Bibelwort Lukas 19,41ff. einen unmittelbaren Bezug zur Sündenwelt des Verführers hat (was bei sorgfältiger Interpretation zu zeigen gewesen wäre). Wollte man ein Paradox wagen, so dürfte man sagen: *Entweder – Oder* ist geradezu von rückwärts zu lesen: der Traktat ist Nachwort und Vorwort zugleich.

Das Diffuse der Darstellung erschwert es ungemein, ein Gesamtbild zu gewinnen. Da das Buch kein Register hat (außer dem Namensverzeichnis S. 619f.), bleibt es ganz unübersichtlich.

Rehm erschwert aber noch weiterhin die Lektüre seines Buches. Da ist zunächst ein äußerer technischer Umstand, der einmal erwähnt zu werden verdient. Rehm verweist die in die Tausende gehenden Anmerkungen ans Ende des Buches; sucht man einen Nachweis, so wälzt man längere Zeit 500 Seiten und – findet das Gesuchte nur schwer. Denn der gute alte Brauch, die Nachweise zu numerieren, ist hier nicht befolgt. Statt dessen werden Stichwörter des Textes — als solche in den unübersichtlichen Anmerkungen schwer zu finden – gegeben. Auf diese ärgerlich umständliche Weise entsteht ein Nachweisapparat von S. 525–618. Beim alten Brauch wäre man mit weniger als der Hälfte ausgekommen und hätte den Leser erquickt! Gewonnen wird nur ein von den Spuren des Handwerks ganz reiner Satzspiegel. Lohnt das?

Was den Stil anlangt – auch hier wird es dem Leser oft nicht leicht gemacht –, so ist an anderen Orten schon manches Kritische dazu gesagt worden. (Verwiesen sei z. B. auf E. Lundings Ausführungen Acta Jutlandica XXIV,1,1952, S. 24f. anläßlich von Rehms Studie zum *Nachsommer*, ferner auf R. Gruenters Rezension derselben Schrift in der DLZ 1952, Sp. 530ff.) Rehm darf allerdings (wie es Unger in seinem Hamann-Buch I,17 tat) für sich in Anspruch nehmen, daß der lange Umgang mit dem großen Dänen auf seinen Darstellungsstil nicht ohne Einfluß geblieben ist. Leider nicht zum Guten. Es ist ein Stil der gehäuften Appositionen; diese Technik bringt eine leidige Splitter-Zitiererei mit sich; ungeheure Satzgebilde entstehen durch diesen Schwellstil. (S. 54–55 findet sich ein Satz von 32 Zeilen!) Eine nur scheinbare Parallele zum Appositionsstil aus der bildenden Kunst drängt sich auf: die Zeichentechnik etwa des Marées, bei der eine Fülle hingeworfener, analoger Striche den einen Strich meinen, der von unseren Augen denn auch abstrahiert und „gesehen" wird. Nicht so im literarischen Stil: hier folgen die Beifügungen – bis zu acht habe ich gezählt, S. 517 — nacheinander in der Zeit und bewirken alles andere, nur nicht eine scharfe Kontur des umschriebenen Sachverhalts, Begriffs usw.

Mit der begrifflichen Schärfe hat es bei einer Darstellung von Kierkegaard-Problemen natürlich seine besondere Schwierigkeit. Kein paradoxaler Denker läßt sich im Gitternetz sauberer Begrifflichkeit völlig fassen[4].

Schon im Vorwort nennt Rehm mehrfach den Begriff des Dämonischen und betont, „daß

[4] Man versteht von da aus die Abneigung eines großen Philosophen: *Dasselbe* [daß es nämlich des Irrtums verdächtig ist] *gilt von allem, was den Charakter sehr extremer Behauptungen trägt; und dazu gehört sehr vieles von dem, was am meisten in die Augen springt, was durch interessante, geistreiche und sensationelle Aufmachung verführt. Überhaupt darf das Verführerische* [!] *als verdächtig gelten. Solide philosophische Einsicht kündigt sich in der Regel schon durch eine gewisse Schlichtheit an, zum mindesten aber durch Gleichgültigkeit gegen die allzumenschlichen Gefühlsbedürfnisse.* Nicolai Hartmann, *Der philosophische Gedanke und seine Geschichte*, Abhdlg. d. Preuß. Akad. d. Wiss., Jg. 1936, phil.-hist. Klasse, Nr. 5, S. 26. (Sperrung von mir.)

die Erkenntnis des Dämonischen in erster Linie auf ihn [K.] und auf sein Wissen um das Dämonische, für das er ein besonderes Gehör hatte, zurückgeht". Im ersten Kapitel wird manches zur Zwei- und Dreideutigkeit des Begriffes gesagt. Aber nirgendwo wird scharf formuliert. Und doch braucht gerade dieses Wort wegen seiner wechselvollen Geschichte vom göttlichen δαιμόνιον des Sokrates über die Teufel – δαίμονες der Kirchenväter bis hin zu Goethes Daimon eine genaue Ortsbestimmung. Ferner wäre, wenn es sich schon um ein Zentralwort handelt, zu fragen gewesen: woher hat K. das Wort? Von Sokrates? Von Goethe? Von Heinse? Wie wird es vor K. im Dänischen gebraucht? Welchen genauen Inhalt hat es bei K.? Ist eine Entwicklung des Wortinhaltes etwa zu sehen? Ist es so etwas wie ein „aufschließendes Symbol"? Rehm stellte sich diese Fragen nicht. „Kierkegaards Daimon-Begriff" hätte ein verlockendes Thema sein können, gerade für den von Rehm behandelten Zusammenhang. (Was der erläuternde Teil Sld. V., XV, 556f., zum Begriff bietet, ist gänzlich unzulänglich.) Rehm aber verwendet das Wort nur, und zwar reichlich. Auf S. 7–117 kommen „Dämon", „dämonisch" und „dämonokratisch", flüchtig gezählt, weit über 50mal vor, auf S. 245 allein 10mal. (Hohlenberg kommt mit diesem für Kierkegaard zweifellos zentralen Begriff auch nicht ins klare, vgl. S. 17, 31, 37, 86, 99, 153, 363.)

Der Unschärfe im Begrifflichen entspricht eine wahrhaft befremdliche Nachlässigkeit im Nachweisen und Zitieren.

Der Vorwurf wiegt schwer. Ich beeile mich, ihn zu erhärten. Rehms Appositionsstil ist so durchaus „literarisch", von Literatur genährt, daß der Verfasser oft – optima fide gewiß – nicht mehr merkt, daß er eigentlich zitiert. Ich wähle nur wenige Beispiele aus.

S. 219 wird unter vielen anderen Bestimmungen zum Wesen des Ästhetikers auch die genannt, daß er – und zwar ohne Anführung – keinem etwas war und keiner ihm. Hofmannsthal, Gedichte und lyrische Dramen, 1946, S. 290, in *Der Tor und der Tod* steht es.

Daß sich bei jemandem, der zehn Jahre mit Kierkegaard gelebt hat, Lektüre-Reminiszenzen einstellen, ist verständlich. Aber das geschieht an manchen Stellen so gehäuft, daß doch die Frage aufsteht, wie das alles dem Verfasser hat unbemerkt bleiben können! Ich zerlege zum Beweis nur einen Passus von S. 24 und weise die zur Stelle nicht genannten Quellen nach: „Er versteht sein Selbst, sein Ich als eine Interjektion (a) im Satzgefüge seines Daseins, und manchmal will es ihn bedünken, als ob sein Leben nach zwei Deklinationen (b) gehe, als ob er, dies sein Selbst, ein konjunktivisches (c) Wesen sei, das vorzüglich durch die Phantasie und ihr Medium alles nur als denkbar, als möglich, als Spiel setze. Dann wünscht er sich wohl etwas indikativische Kraft"(d).

a) TgB 106, 13. III. 1839; vgl. ebenda S. 82, 29. IX. 1837.
b) TgB 103, 17. I. 1839.
c) TgB 82, 7. X. 1837; vgl. auch ebenda S. 81, 4. IX. (?) 1837.
d) TgB 82, 7. X. 1837.

Die Verben „verstehen", „bedünken" usw. entheben doch wohl nicht der Pflicht des Nachweises von Kierkegaardschem Gedankengut. Solche Beispiele lassen sich leider häufen. Wer Kierkegaard leidlich kennt, vermißt oft die üblichen Anführungsstriche!

Aber es kommt noch schlimmer. Es muß einmal gesagt werden, daß die Wiege der Literarhistorie im Hause der Philologie stand. Philologie aber steht und fällt mit der unabdingbaren Exaktheit der Arbeitsweise. Es gibt Fälle, die jeden Philologen mehr als bedenklich stimmen müssen.

Ein so hartes Urteil fordert Beweise.

Im 18. Kapitel („Incognito der Liebe") analysiert Rehm mit feinfühliger Psychologie Kierkegaards Unfähigkeit zu lieben. Als Parallele gibt er, am Rande gleichsam, in Klammern, ein Grillparzer-Zitat, ohne es weiter auszuwerten; wie denn Grillparzer überhaupt nur an dieser einen Stelle genannt wird. Ein ausgeführter Vergleich mit dem Österreicher hätte manche tiefe Einsicht eröffnet! Das Zitat ist in ungewöhnlicher Weise entstellt. Es lautet bei Rehm S. 442: „Wollte Gott mein Wesen wäre fähiger dieser rückhaltlosen Hingabe, dieses Selbstvergessens, dieses Aufschließens, dieses Untergehens in einem geliebten Gegenstand. Mit einem Wort, ich

bin der Liebe nicht fähig." Der Nachweis S. 597, unpräzis genug, lautet: „an Altmutter 1831". Hier ist nur das Wörtchen „an" richtig, denn der Adressat heißt Altmütter, der Brief stammt aus dem Frühjahr (?) 1821 – vgl. Grillparzers Werke, hg. von St. Hock, XVI, 63. Zehn Jahre Unterschied! Druckfehler? Man glaubt nicht recht an Druckfehler, wenn man den wahrhaft liederlich zitierten Text neben das Original hält. Bei Grillparzer XVI, 63 lautet die Briefstelle nämlich:

Wollte Gott, mein Wesen wäre fähig [!!] *dieses* [!] *rücksichtslosen* [!!] *Hingebens* [!], *dieses Selbstvergessens, dieses Anschließens* [!], *dieses Untergehens in einen* [!] *geliebten Gegenstand! Aber – ich weiß nicht, soll ich es höchste Selbstheit nennen, wenn nicht noch schlimmer, oder ist es bloß die Folge eines unbegrenzten Strebens nach Kunst und was zur Kunst gehört, was mir alle anderen Dinge aus dem Auge rückt, daß ich sie wohl auf Augenblicke ergreifen, nie aber lang festhalten kann. – Mit einem Worte* [!]*: ich bin der Liebe nicht fähig.*

Dazu nur soviel: 1) Der Nachweis der Briefstelle stimmt nicht. 2) Im Zitat werden ohne Kenntlichmachung 51 Wörter ausgelassen. Das ausgelassene Stück ist entscheidend und macht gerade in diesem Falle den (doch wohl gemeinten, wenn auch nicht ausgeführten) Vergleich mit Kierkegaard fragwürdig. 3) In dem Restzitat ist die Interpunktion dreimal verändert. 4) Der mehrfach gröblich entstellte Wortlaut ist oben durch [!] bezeichnet. Sechs der sieben Entstellungen wiegen schwer!

Es bleibt nicht bei diesem einen Fall. Rehm verwendet S. 471 Nietzsches Begriff *Vampyrismus des Talents* und gibt als Nachweis S. 603 *Wille zur Macht* (Kröner) S. 349 an. Weit und breit nichts! Da der Registerband (Kröner) das Wort nicht aufgenommen hat, findet der ermüdete Sucher es schließlich zweihundert Seiten später. Ein anderer Fall: S. 484 wird von Rehm ein Satz Nietzsches (*WzM*, S. 43) ohne die üblichen Anführungszeichen, jedoch mit Nachweis der Stelle gegeben. Jedermann vermutet also eine nur sinngemäße Wiedergabe. Tatsächlich aber ist der Passus wörtliches Zitat, doch enthob sich der Verfasser der Aufgabe der sichtbaren Anführung durch Veränderung eines Präfixes (*ermäßigte* Nietzsche: „gemäßigte" Rehm). Weiter: S. 514 ist von Pascal (Nietzsche: *Pascal als Typus*, *WzM*, S. 39) die Rede. In kenntlicher Anführung folgt ein (angebliches!) Wort Nietzsches über den Typus der „christlichen Korruption und des christlichen Paradoxons" nebst Quellenangabe S. 613: *WzM*, S. 39,62. An der ersten Stelle steht *christliche* [!] *Korruption*, an der zweiten Stelle steht nichts aus dem „Zitat"!

Ein ganz ungewöhnliches Stück solcher Zitierweise findet sich S. 515. Für ein ausführliches Nietzsche-Zitat werden nicht weniger als acht Stellen angegeben, Anm. S. 613f. Da alles in einer Anführung steht, könnte man es für einen Passus halten. Dieser wird an der ersten der genannten Stellen zu finden sein; die restlichen sieben werden sinngemäße Ergänzungen bieten. Weit gefehlt! In Wahrheit ist das (eine!) Zitat zusammengeklittert aus den verschiedensten Werken Nietzsches! Ich erspare mir den Nachweis und die Aufgliederung des Zitates in seine Originalstücke, bemerke aber, daß es auch hier nicht ohne falsche Seitenzahlen, Schreibfehler und Entstellungen abgeht. Unmittelbar vor dem monströsen Zitat ist ohne Anführung davon die Rede, daß auch Kierkegaard wie Nietzsche „aus Instinkt das Reden zum Verschweigen braucht", Rehm S. 515. Der Satz steht bei Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* S. 51; nur heißt es dort: . . . *Schweigen und Verschweigen* . . . Auch die nächste Zeile bei Rehm ist von dort. Er schenkt sich den Nachweis, denn er hat die Worte umgestellt.

Auf der anderen Seite werden nun aber auch entscheidende Wörter in einem Zitat vergessen. So S. 613: dort wird Nietzsche, *WzM*, S. 292 zitiert: „Erstes Merkmal von Selbsterhaltungsinstinkt des großen Psychologen: er sucht nie, er hat kein Auge . . ." Bei Nietzsche steht: *er sucht sich* [!] *nie* . . .

Man bedauert die angezeigten Mängel tief, denn sie mindern den Wert und die Zuverlässigkeit des Werkes bedeutend. Daß von dem Buch sowohl für die Kierkegaard- wie für die Romantik-Forschung gleichwohl wesentliche Wirkungen ausgehen können, wird die Zukunft erweisen. Eine fruchtbare Diskussion wird zu eröffnen sein um die scharfsichtige Darstellung des zwielichtigen, in zahlreichen Pseudonymen verschachtelten, immer doppelbödig redenden großen Ironikers

und Paradoxen. Die Aufdeckung des Entweder – Oder als eines hintergründigen Sowohl – Als auch (glänzend das 19. Kapitel, vor allem S. 458ff.) gehört zum Besten des Buches. Rehm hätte sich dabei sogar auf eine seltene Kronzeugin berufen können: beim letzten Besuch Kierkegaards auf dem Schloß ist die Königin zeitweise anwesend. Sie will dem Denker etwas Freundliches sagen und nennt sein Buch *Entweder und Oder*! Kierkegaard macht sich in seiner Aufzeichnung TgB 320 darüber boshaft lustig. Er hätte das nicht tun sollen! Die Königin irrte freilich, aber indem sie irrte, hatte sie vielleicht tief recht.

Hamburg Wolfgang Lange

Walther Rehm, Experimentum medietatis. Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. München 1947, Verlag Hermann Rinn. 268 S.

Die erste Abhandlung dieses Buches, „Experimentum medietatis. Eine Studie zur dichterischen Gestaltung des Unglaubens bei Jean Paul und Dostojewski", erschien bereits 1940 im Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 1936–40. Die beiden anderen, in diesem Band vereinigten Studien, „Gontscharow und die Langeweile" und „Jacobsen und die Schwermut", sind direkt aus der ersten herausgewachsen. Aus politischen Gründen war eine Veröffentlichung im Jahre 1943 aber nicht möglich.

Was die Stellung dieses Buches in Walther Rehms sehr umfangreichem geisteswissenschaftlichem Werk betrifft, so sei besonders auf die schon 1929 publizierte, sehr gedrängte und gehaltreiche Abhandlung „Der Dichter und die neue Einsamkeit" (Zeitschrift für Deutschkunde) sowie auf die Studie „Götterstille und Göttertrauer" (Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 1931) und das Buch „Griechentum und Goethezeit" (1936) hingewiesen. In Betracht kommt hier vor allem das Problem der interpretatio christiana. Schließlich besteht ein enger Zusammenhang zwischen „Experimentum medietatis" und der großen Kierkegaard-Darstellung „Kierkegaard und der Verführer" (1949). Die Entwicklung Rehms auf christliche Fragestellungen hin ist ruhig-organisch.

„Experimentum medietatis" steht ganz im Zeichen christlicher Daseinsorientierung. Eine Idee durchdringt die ganze Darstellung: das „experimentum medietatis" ist „der vermessene Versuch des Ich, Mitte (oder selbst Mittler) sein zu wollen" (S. 7). Der Weg „ad se ipsum" ist ein falscher, ein luciferischer Weg, der im Abgrund mündet. Wo sich der Mensch bemüht, seine eigene Mitte zu werden, entsteht eine gähnende, unausfüllbare Leere. Langeweile, Schwermut, Lebensangst beschleichen und überwältigen das selbstherrliche Ich. Die wachsende Autonomie der Einzelpersönlichkeit wird nicht als Fortschritt, sondern als Abfall, Verfinsterung, Entgöttlichung verstanden: das Nichts nimmt den Platz Gottes ein. Mit Augustin, Pascal und Kierkegaard als Kronzeugen verfolgt Rehm diesen geistes- und seelengeschichtlichen Prozeß durch das nachmittelalterliche europäische Geistesleben, von einer Nationalliteratur zur anderen mit souveräner Belesenheit hinüberwechselnd. Im Zentrum steht die deutsche, russische, dänische und französische Literatur.

Die Darstellung zeichnet sich in den einleitenden Überblicken durch bündige, weiteste Zusammenhänge andeutende Kürze aus, während die folgenden Einzeluntersuchungen in einer wahrhaft „behäbigen Weite und epischen Breite" mitgeteilt werden. Da die eschatologisch gefärbten Traumbilder und die Breughelschen Höllenvisionen, die Rehm im „Experimentum medietatis" beschwört, Stimmungen aus dem Leben der vierziger Jahre widerspiegeln, ist die Problemerörterung durch den für ein existentielles Anliegen erforderlichen Ernst bestimmt. Befremdend wirkt nur Rehms Vorliebe für eine spielerische, ja wortspielerische Ausdrucksweise (vgl. Tat-Sachen, Wieder-Holung, gleich-gültig, Ver-Nichtung usw.). Die e stilkünstlerische

Ornamentierung bezeugt aber nur, daß er eine alte – und schlechte – geisteswissenschaftliche Tradition beharrlich weiterführt. Von den modernen Modeströmungen hat sich Rehm dagegen nicht beeinflussen lassen. Begrüßenswert ist besonders, daß er imstande ist, entscheidende existentielle Probleme zu behandeln, ohne jemals der Heideggerschen Diktion zu verfallen. In rein methodischer Hinsicht fällt auf, wie wenig sich Rehm auf die von der deutschen geistesgeschichtlichen Forschung erarbeiteten Kategorien stützt. Er geht, die höchsten und letzten Seelen- und Seinsfragen erforschend, durchaus seinen eigenen Weg. Es fragt sich aber, ob es Rehm gelungen ist, die von ihm aufgeworfenen großen, aber wenig scharf profilierten Probleme logisch-begrifflich zu bewältigen.

Ein wesentlicher Beitrag zur „Krankheitsgeschichte des unerlösten Gottesverhältnisses" liegt jedenfalls in der Studie über die am Schluß des *Siebenkäs*, und zwar im *Ersten Blumenstück* mitgeteilte *Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*. Rehm untersucht das Verhältnis zu der 1789 ausgearbeiteten Vorstufe *Des todten Shakespear's Klage unter todten Zuhörern in der Kirche, daß kein Gott sei* und bestimmt trotz der Schwierigkeit der gleitenden, schwebenden Visionsstruktur in überzeugender Weise den geistesgeschichtlichen Ort Jean Pauls und die Dialektik zwischen seiner Geborgenheit im Glauben und seinem kühnen traumhaft-unverpflichteten Vorstoß bis an den Rand des Nihilismus, bis an die Stelle, wo er schaudernd in Abgründe urmenschlicher, apokalyptischer Angstorgien hinabblickt. Neben die eindrucksvolle Jean-Paulsche, eschatologische Angstvision stellt Rehm Dostojewskis 1879 erschienene *Legende vom Großinquisitor* (vgl. *Die Brüder Karamasow*, 5. Buch, 5. Kap.). Er erkennt, daß diese Dichtung „nicht die strömende verwandlungsreiche Fülle, nicht den gleitend-phantastischen, abenteuerlichen Zug" (S. 56) des deutschen Dysangeliums besitzt, sieht aber nicht, daß der Unterschied zwischen der Vision Jean Pauls und der Legende Dostojewskis bis ins innerste Ideengefüge geht. Da in der russischen Legende der Triumph Christi schon in der Legendenhandlung selbst dargetan wird, geht es kaum an, diese Legende zur Anti-Legende zu stempeln. Es ist ferner sehr zu bezweifeln, ob dies Bekenntnis Dostojewskis überhaupt geeignet ist, die Grundthese Rehms zu illustrieren. Er sieht, daß das Kernproblem nicht in der Frage nach der Gottentfremdung, sondern in der der Freiheit zu suchen ist. Da aber diese Freiheit nur von dem Vertreter des Negativen als ein negatives Geschenk aufgefaßt wird, ist sie als etwas höchst Positives zu werten. Die Rollen sind hier anders verteilt als in dem experimentum medietatis. Der Großinquisitor vertritt nicht die Freiheit, sondern die Gleichheit, die bindende Gemeinschaft unter dem Joch der Diktatur. Von seinen Ansichten führt kein Weg zu Nietzsches superbia, zu „der absoluten, darum sich vernichtenden Selbstbejahung, der Selbstanbetung und Selbstverherrlichung" (S. 94). Schließlich sei hervorgehoben, daß es ganz irreführend ist, in Ausführungen über das experimentum medietatis die Predigt des Mönches aus dem Geißlerzug in Jacobsens Novelle *Die Pest in Bergamo* zu zitieren und sie sogar als eine Weiterentwicklung über die Dichtungen Jean Pauls und Dostojewskis hinweg hinzustellen (S. 92f.).

Im ersten Abschnitt der Studie über „Gontscharow und die Langeweile" schildert Rehm die Genealogie der Langeweile, wieder auf Grund umfassender Belesenheit. Allein das Sammeln des weitschichtigen Materials bedeutet einen reichen Gewinn für die geistesgeschichtliche Forschung. Im Zentrum steht die christlich-metaphysische Auslegung der Langeweile durch Kierkegaard (vgl. besonders den Abschnitt *Die Wechselwirtschaft* in *Entweder – Oder*), eine Deutung, die für das Verständnis der Kierkegaardschen Existenz außerordentlich wichtig ist, die aber keineswegs einen normativ wissenschaftlichen Erkenntniswert besitzt. Da uns das Dogma von dem „tiefen metaphysischen Sinn im Un-Sinn der Langeweile" (S. 114) nicht einleuchtet, möchten wir nicht mit Rehm Schopenhauer als kurzsichtig hinstellen, weil er die Langeweile nicht wie Pascal, Kierkegaard und Abbé Galiani „in den allein richtigen Zusammenhang gerückt" (S. 103) habe. Wie unmöglich es ist, Rehms Grundthese aufrechtzuerhalten, geht mit aller Deutlichkeit aus der sehr breiten Gontscharow-Abhandlung hervor.

Wie ein Leitmotiv geht durch diese Studie das Bild von dem „uralten, gewaltigen, episch sich

dehnenden Rußland" (S. 170). In diesem Zusammenhang wird – auf dem Wege des Analogiedenkens – die blühende, entstraffte, epische Kunst gesehen. „Rußland hat Zeit", und so gebe es auch eine sanfte, beruhigende russische Langeweile, die sich von der westlerischen scharf abhebe: der Russe tue nichts so gern – behauptet Rehm mit Gogol – wie vom Nichtstun ausruhen. Diese zeitlose Seelengeographie bedeutet den Zusammenbruch der übernationalen, metaphysischen Deutung des Erlebnisses der Langeweile. Rehm gibt selbst zu, daß Gontscharow nichts über den geheimen metaphysischen Urgrund der Langeweile sagt. Er supponiert ein unbewußtes Walten seines metaphysischen Gesetzes. Ohne uns irgendwie den orthodoxen, oft sehr massiven, soziologisch orientierten Erklärungen der modernen russischen Gontscharow-Forscher anzuschließen, sei betont, daß angesichts etwa der Dialektik zwischen einer guten russischen und einer schlechten westeuropäischen Zeit eine mit konkreteren Problemstellungen arbeitende Forschung nottut. Eine wichtigere Voraussetzung der Langeweile als die Wolga, die „mit langer, langer Weile" strömt, ist die Leibeigenschaft, ist die Fron der breiten Massen der Bauern. Was das Seelische anbelangt, so wäre das Individualpsychologische, die menschenscheue, einsame, depressive Natur Gontscharows viel stärker zu betonen. Trotz einer solchen Veranlagung stößt dieser russische Dichter nicht ins Leere, ins Modern-Nihilistische vor; dafür war er äußerlich wie innerlich zu sehr Bürger, und zwar einer, der sich immer konservativer orientierte. Rehm erkennt diesen Wesenszug; er formuliert vortrefflich diese Einsicht: „Gontscharow ist sozusagen ein entdämonisierter, ein entteufelter, ein bürgerlich gewordener Gogol" (S. 176); er zieht aber nicht die volle Konsequenz aus diesem Sachverhalt. Für eine Veranschaulichung des experimentum medietatis und der modernen europäischen Zerrissenheit ist Gontscharow wenig geeignet.

Die Studie über „Jacobsen und die Schwermut" ist nach denselben Prinzipien wie die Gontscharow-Abhandlung aufgebaut. Der Angelpunkt ist das gestörte Gottesverhältnis. „Schwermut ist Weltlichkeit", heißt es mit Kierkegaard, der – das sei, um die rein religiöse Sicht hervorzuheben, hinzugefügt – außerdem einen ursächlichen Zusammenhang mit der Erbsünde vermutet. Wiederum macht sich aber in dem Denkprozeß Rehms eine Diskrepanz bemerkbar, da er zugleich mit einem zeitlosen seelengeographisch-volkstypologischen Faktor arbeitet: keine Literatur neige so sehr zur Schwermut wie die dänische. Rehm weist zur Veranschaulichung auf die Hamletgestalt, auf Kierkegaard und die schwermütige jütländische Heide hin. Wer die dänische Literatur zur Gänze überblickt und ihr außerordentlich wichtiges bürgerlich-biedermeierisches Kraftfeld gebührend berücksichtigt, muß diese Gesamtcharakteristik als etwas voreilig bezeichnen. Übertrieben ist ferner die Ansicht, daß Schwermut „durch alle Poren in die Dichtung Jacobsens" (S. 201) eindringe, und ganz verfehlt die Behauptung, daß die Quelle dieser Schwermut in der „Beunruhigung durch die Nachbarschaft des Göttlichen" zu suchen sei. Es ist im Rahmen einer Besprechung nicht möglich, im einzelnen nachzuweisen, wie sehr Gestalten wie Niels Lyhne und Marie Grubbe unter diesem Kierkegaardschen Aspekt verzeichnet sind. Jacobsen bezeichnet ausdrücklich Marie Grubbes letzte, sehr unstandesgemäße Ehe mit dem Fährmann Søren als „glücklich"; er wertet das Individuell-Einmalige, die freie Wahl der eigenwilligen Persönlichkeit durchaus positiv. Angesichts der beiden Romane Jacobsens – die meisten seiner Novellen werden nicht erwähnt – führt die Grundthese Rehms den unkritischen Leser in die Irre. Jacobsen war keine Bekennernatur, sondern ein ironisch-verhaltener und verfeinerter impressionistischer Künstler.

Wer sein Weltbild nachzeichnen will, muß mit der größten Behutsamkeit vorgehen. Sein – wechselndes – Verhältnis zu Kierkegaard hätte in concreto untersucht werden sollen. Ein wirkliches Verständnis des Jacobsenschen Atheismus setzt eine genaue Untersuchung der dänischen Zeitlage voraus. Eine solche ist aber auf Grund der nicht-nordischen Jacobsen-Forschung nicht möglich. Die deutsche Jacobsen-Literatur reicht nicht aus – noch fehlt die gültige deutsche Jacobsen-Biographie. Zur Ergänzung und Berichtigung der Darstellung Rehms sei nur auf die gründliche stoffreiche schwedische Untersuchung Brita Tigerschiölds „J. P. Jacobsen och hans roman Niels Lyhne" (1945) hingewiesen.

Die Konzeption Rehms ist großzügig. Durch seine Sprengung der nationalen Rahmen eröffnet

er die weitesten Perspektiven für eine noch in den Anfängen steckende internationale, literarisch orientierte Geistesgeschichte. Seine Anmerkungen und Literaturhinweise sind oft eine wahre Fundgrube[1]. Rehms Stil ist flüssig und klar. Er liebt aber nur zu sehr die virtuose Variation und gerät dabei in die direkte Wiederholung, die wiederum bisweilen bewußt im Dienst der Überredung steht (vgl. besonders S. 239). Wenn die Erfüllung den Erwartungen nicht ganz entspricht, hängt es damit zusammen, daß es ihm nicht völlig gelungen ist, Idee und Wirklichkeit zu versöhnen. Die vorgefaßte Idee triumphiert manchmal über die eigengesetzliche dichterische Struktur. Das eigentlich Stilkünstlerische spielt vor allem bei Jacobsen eine ausschlaggebende Rolle. Diese Probleme konnte Rehm aber nicht in die Untersuchung einbeziehen. Für einen guten Kenner der dänischen Sprache wäre ein einläßlicher Vergleich zwischen dem dänischen Original und den deutschen Übertragungen für das stilkünstlerische Verständnis Jacobsens sehr aufschlußreich.

Aarhus (Dänemark) Erik Lunding

Robert Mühlher, Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts. Wien 1951, Verlag Herold. 565 S.

Das Werk Mühlhers enthält acht Studien, von denen drei früher in Zeitschriften publiziert worden sind, und zwar „Liebestod und Spiegelmythe in E. T. A. Hoffmanns Märchen 'Der goldene Topf'" in der Zeitschrift für deutsche Philologie (1942), „Thomas Mann und Karl Kerényi" – in der Buchform „Thomas Mann und die mythische Realität" betitelt – in der Zeitschrift „Phaidros" (1947) und „Prometheus – Luzifer. Das Bild des Menschen bei Gerhart Hauptmann" in derselben Zeitschrift 1948. An den letzten Aufsatz schließt sich der unbedingt wertvollste Beitrag des Buches an, die ausführliche Abhandlung über „Kosmos und Psyche in Gerhart Hauptmanns Glashüttenmärchen 'Und Pippa tanzt!'". Es besteht ferner ein deutlicher Zusammenhang zwischen der Hoffmann-Studie und dem sehr umfangreichen Aufsatz über „Narciß und der phantastische Realismus". Wie eine seltsam-bunte, internationale Dichtergalerie den Weltanschauungsterminus „Phantastischer Realismus" veranschaulicht, so wird in der Abhandlung „Conrad Ferdinand Meyer und der Manierismus" eine höchst heterogene Schar von Dichtern und Malern herangezogen, um den Begriff „Manierismus" zu illustrieren. Daß in einem Werke über „Dichtung der Krise" im 19. Jahrhundert auch Büchner auftaucht – „Georg Büchner und die Mythologie des Nihilismus" –, war nur zu erwarten. Die mythensymbolische Sicht kulminiert in der Studie über „Die Mythe vom zerbrochenen Krug".

Für die geistige Atmosphäre dieses Werkes von Mühlher ist der Aufsatz über „Thomas Mann und die mythische Realität" besonders aufschlußreich. Die Gegenwart ringt – so heißt es bei Mühlher – um einen neuen Mythos, um „die Erkenntnis des menschlichen Seins in der Ineinsfassung der Urzeit und der Zukunft" (S. 241), um einen Humanismus der Zukunft. Dieser Humanismus umspannt sowohl Voltaire als auch J. Böhme und umfaßt sowohl die göttlichen als auch die typhonischen Möglichkeiten des Menschen. Da in diesem spannungsträchtigen Begriff eines neuen Humanismus der chthonisch-typhonische Pol, das Dionysisch-Orgiastische, „das Maßlose, Wüste, Asiatische" (S. 238) augenscheinlich eine ganz besondere Anziehungskraft ausüben, ist damit zu rechnen, daß sich die Humanisten Erasmischer Prägung vor diesem pessimistisch-irrationalistischen, inhumanen Humanismus bekreuzigen werden. Uns kommt es aber hier nicht darauf an, über Wert und Würde des dionysischen Humanismus und über die Möglichkeit einer „Rückkehr des europäischen Geistes zu den mythischen Realitäten" zu urteilen. Es genügt fest-

[1] Nur ganz ausnahmsweise sind wesentlichere Ergänzungen möglich: zu S. 239 wäre zur Frage Jacobsen-Rilke die ausführlichste Untersuchung, Lydia Baer, Rilke and Jens Peter Jacobsen, Publications of the Modern Language Association of America vol. LIV (1939), nachzutragen.

zustellen, daß es sich um eine immer breiter wogende, im Bereich der deutschen Kultur besonders hoch brandende Strömung handelt. Es ist das Verdienst Mühlhers, eine sehr reiche Auswahl an symbolkundigen Vertretern antiapollinischer Weltsicht zu Worte kommen zu lassen. Nach der Ansicht des Verfassers leitet Friedrich Schlegel, „der als erster die Antike mit neuen Augen sah" (S. 241), die dionysische Geistesepoche ein, die dann von G. H. Schubert, Creuzer, Carus, Bachofen, Erwin Rohde, Nietzsche, Thomas Mann, Jung, Karl Kerényi, Walter F. Otto, Hermann Keyserling, Kassner, Klages und Urs v. Balthasar, dem „bisher scharfsichtigsten Darsteller dionysischen Lebensgefühls in der Dichtung" (S. 353), in mythologischen und psychologischen Tiefenforschungen gedeutet worden sei. Der Blick ins „Unterste, Nächtigste", das Wissen um die orphischen Abgründe ist ein entscheidender Zug der modernen Existenzdialektik. Auf Grund dieser Horizonterweiterung ins Antiintellektuelle, Vitalistisch-Antigeistige dürfen die Forderungen an denkerische Stringenz aber keineswegs suspendiert werden. Solches läßt sich aber immer wieder feststellen. Der Forschungsgegenstand zieht den Forscher dermaßen in seinen Bann, daß er nur zu gern prälogische Inhalte in prälogischer Denkform behandelt. An diesem Grundfehler krankt das Werk Mühlhers, und zwar in einem solchen Grade, daß seine profunde Gelehrsamkeit nur stellenweise zu ihrem Recht kommt. Er tritt seine metakosmische Fahrt, seine „Conquistadorenfahrt" ins Ur an, ohne sich in irgend einer Weise gegen den Einbruch des alle Grenzen aufhebenden Identitäts- und Analogiedenkens zu wappnen.

In einer sehr aufschlußreichen Abhandlung über „Symbolinterpretation und Mythenforschung" in dieser Zeitschrift (1953, S. 38ff.) macht W. Emrich auf die Gefahren einer sich in archaische Tiefen stürzenden literaturwissenschaftlichen Symbolforschung aufmerksam. Was die Studie Mühlhers über „Die Mythe vom zerbrochenen Krug" betrifft, so dürfte es ein waghalsiges Unternehmen sein, die Kluft zwischen der – altägyptischen, altindischen, altkeltischen und altnordischen – mythologischen Krug-Symbolik, über die sich der Verfasser ausläßt, und den Krug-Dichtungen des 19. und des 20. Jahrhunderts überbrücken zu wollen. Daß in Casellas choreographischer Komödie *Der große Krug* (1924) „der ursprüngliche mythische Sinn in seiner ganzen Reinheit wiederhergestellt" (S. 39) sei, leuchtet durchaus nicht ein. Auch die überdimensionale Größe des Kruges liefert uns keinen Beweis für eine mythische Grundlage, da sie eine unerläßliche Voraussetzung des ganzen Geschehens bildet. Vollständig aussichtslos ist es, wenn Mühlher versucht, zwischen der mythischen Auslegung des zerbrochenen Kruges – der Verfasser sieht den Ursprung in einem Mythos vom abnehmenden Mond – und dem psychologisch orientierten Drama Kleists Zusammenhänge herzustellen. In einer Variante der Mondmann-Sage bemüht sich ein Bursche, der einem Mädchen einen nächtlichen Besuch abstatten möchte, den Mond mit einer Dornwelle zu verfinstern. An den Dornen im Spalier bleibt die Perücke Adams hängen. Dies Beispiel veranschaulicht, wie die Logik der Beweisführung zusammenbricht, eine leider nur zu häufige Erscheinung in diesem gelehrten Werk.

Während die „Krug"-Abhandlung die Literaturwissenschaft kaum zu fördern vermag, bedeutet die Untersuchung über *Der goldene Topf* einen wirklichen Gewinn. In diesem Märchen blüht eine letztlich aus hermetischen, gnostischen und magischen Quellen gespeiste romantische Mythologie, so daß der symbolkundige Verfasser hier aus dem Vollen schöpfen kann. Über die 3. und die 8. Vigilie, über die Phosphorusgestalt, über Eros Thanatos u. ä. m. hat Mühlher Wesentliches mitzuteilen.

Wie Hoffmann ist auch Hauptmann ins Reich der Mütter gestiegen. Sein Werk bezeugt ein intensives Studium der neuplatonischen und gnostischen Überlieferung in ihren vielen geheimen Verästelungen. In der Gestalt des Sagen- und Märchenhaften, aber in nur allzu verschlüsselter Form, bilden solche Lehren die Sinnmitte des Dramas *Und Pippa tanzt!* Mehr als ein dutzendmal haben sich die Forscher schon darum bemüht, diese unruhig flackernde Symbolik zu enträtseln, niemand aber mit einem solchen Erfolg wie Mühlher, dessen tiefe Vertrautheit sowohl mit der Mythen- und Sagengeschichte als auch mit dem ganzen weitschichtigen Werk Hauptmanns ihn für die schwierige Aufgabe ganz besonders qualifiziert. Ein Hinweis auf besonders gelungene

Einzeldeutungen und eine Erörterung der vielen und oft kühnen Motiv- und Ideenverknüpfungen des Verfassers, der z. B. zwischen dem persischen Manichäismus und Ideen Lichtenbergs, Heines, Stuart Mills und Anzengrubers Zusammenhänge vermutet, würden zu weit führen. Hervorzuheben ist nur, daß das Märchendrama Hauptmanns nach dieser Untersuchung sich in unserem Bewußtsein tiefsinniger und perspektivenreicher gestaltet, ohne sein traumhaftes Gepräge zu verlieren.

Da das Werk Büchners nicht eben im Zeichen der griechisch-orientalischen Mythentradition steht, vermag Mühlher in seiner Büchner-Abhandlung keine Erkenntnisse zu bringen, die über die Ergebnisse Viëtors und anderer moderner Büchnerforscher hinausführen. Auch diese Studie kennzeichnet sich durch eine Kombinationsfreude, die oft schwere Bedenken erweckt. Wenig überzeugend ist z. B. die Zusammenstellung des nihilistischen Mythos atheos der beiden letzten Jahrhunderte mit dem Buddhismus und der indischen Samkhya-Philosophie, da sich der Verfasser vor allem darum bemüht, die These zu beweisen, „daß sich der Symptomenkomplex der melancholischen Psychosen mit dem Weltbild des Skeptizismus und Nihilismus deckt" (S. 126). Daß der Verfasser bestrebt ist, die Symbole des Nihilismus synthetisch zu erfassen, ist sehr zu begrüßen. Was die Belege für das Perryllusstier-Symbol anbelangt, so wären Kierkegaards diesbezügliche glänzende Diapsalmata in *Entweder – Oder* zu ergänzen.

Die merkwürdig konturlose Abhandlung „Narciß und der phantastische Realismus" veranschaulicht in aller Deutlichkeit die negativen Seiten von Mühlhers Verfahren. Der phantastische Realismus – den beispielsweise Eichendorff, Chamisso, Gogol, Storm, Flaubert, Rodenbach, Panizza, Kafka und Kubin vertreten – entbehrt jedes festen Fundaments, wie es freilich nicht anders zu erwarten ist, da Klages und Kassner als Kronzeugen auftreten. Eine Literaturwissenschaft, deren Grundbegriffe die Kassnerschen Vorstellungen von den Relationen zwischen Sein, Zeit und Einbildungskraft ausmachen, kann unmöglich unseren heutigen Ansprüchen an Solidität und Präzision Genüge tun. Eine solche Synthesenforschung ist auf keinen Fall imstande, die anerkannten geistesgeschichtlichen Einordnungen und Zuweisungen zu revidieren – Heym sei kein Expressionist, sondern Vertreter des phantastischen Realismus, meint der Verfasser (S. 526). In einem Punkte vertritt der Verfasser eine von Kassner abweichende Ansicht. Während dieser ausgiebig mit dem Terminus Surrealismus arbeitet und Kafka als einen ausgesprochenen Surrealisten betrachtet (vgl. „Transfiguration" S. 59f.), stellt Mühlher den Surrealismus als eine aktivistische, zivilisationsliterarische Bewegung hin, die sich von dem phantastischen Realismus scharf abhebe.

Denkerische Stringenz und Konsequenz läßt die Abhandlung über „Conrad Ferdinand Meyer und der Manierismus" sehr vermissen. Der Manierist sei durchaus kein ästhetizistischer, virtuoser Formalist, sondern „ein tief religiöser . . . mit Gott ringender Mensch" (S. 159). Der manieristische Stil sei ein diplomatischer, der Hofsphäre entstammender Stil (S. 195). Der Verfasser spricht ferner mit Weisbach von der kalten und prächtigen, überkultivierten blutleeren Kunst des Manierismus (S. 190). Da Mühlher hier wie auch sonst seine Schlüsse auf Zitate der verschiedenartigsten Forscher basiert, sind innere Widersprüche unvermeidlich. Besonders verhängnisvoll wird es aber, wenn mehr oder weniger impressionistische Charakteristiken kunstgeschichtlicher Forscher (Dvořák, Pinder, Weisbach u. a.) ohne jede Rücksicht auf den spezifischen Seinsmodus der Wortkunst in literaturwissenschaftlichen Fragen autoritative Bedeutung gewinnen. Da das Analogiedenken Mühlhers alle Klüfte zu überbrücken vermag, und da er sich ferner darum nicht kümmert, den Manierismus vom Barock abzugrenzen, hat es keinen Sinn, danach zu fragen, ob z. B. Shakespeare, Gracián oder Cervantes – der später als Vertreter des phantastischen Realismus auftritt – „Manieristen" seien. Der Begriff „Manierismus" wird mit Zitaten zu Tode gehetzt. Die Meyer-Forschung vermag mit diesen virtuosen Begriffs- und Kombinationsspielen kaum etwas anzufangen. Die Polemik gegen die Meyer-Auffassung Baumgartens ist zwar berechtigt, dessen geistreiches Buch hat aber bekanntlich schon in den zwanziger Jahren eine rege Diskussion ausgelöst und seine Erledigung gefunden.

Wenn Mühlher – mit Pinder – von dem Wesen manieristischer Kriegführung spricht (S. 171), so erinnert das an die Glasperlenspiele aus der Gründerzeit der geistesgeschichtlichen Forschung. Durch seine breite und auf manchen Gebieten sehr gründliche Orientierung unterscheidet sich der Verfasser aber scharf von den essayistisch-geistreichelnden Pseudo-Literarhistorikern. Das in den meisten hier erwähnten Abhandlungen Mühlhers auffällige Mißverhältnis zwischen Arbeitsleistung und Ertrag zeigt, wie sehr eine methodologische Selbstbesinnung nottut. Da neuerdings im Zuge der modernen formgeschichtlichen Literaturwissenschaft immer wieder von symbolkundlicher Forschung die Rede ist, sei schließlich hervorgehoben, daß bei Mühlher die Formprobleme – ebenso wie die Fragen ästhetischer Wertung – ganz zurücktreten.

Aarhus (Dänemark) Erik Lunding

Redaktionelle Erklärung.

Das letzte, im September 1953 ausgelieferte Heft der Zeitschrift für deutsche Philologie (Band 72, Heft 2) enthält auf Seite 159–169 einen Aufsatz: „Anna Ovena Hoyers. Eine deutsche Dichterin in Schweden". Abweichend vom allgemeinen, sonst auch in dieser Zeitschrift gültigen Brauch ist kein Verfasser genannt, weder im Text noch im Inhaltsverzeichnis.

Ich stelle hiermit öffentlich fest, daß der bezeichnete Aufsatz bereits seit dem November 1952 gedruckt vorliegt. Er ist im Euphorion, Band 46, Heft 2, Seite 138–148 erschienen. Dort führt er den Titel: „Anna Ovena Hoyers (1584–1655) und ihre ungedruckten schwedischen Gedichte". Er stammt, wie gleichen Ortes zu lesen steht, aus der Feder von Professor Dr. Hans Joachim Schoeps, Inhaber des Lehrstuhls für Religions- und Geistesgeschichte an der Universität Erlangen.

Beide Publikationen sind inhaltlich völlig identisch. Im Wortlaut weisen sie eine Vielzahl von kleineren, aber durchweg unwesentlichen Varianten auf.

Das Manuskript des Aufsatzes ist mir vom Verfasser im Juni 1951 eingesandt und zur Veröffentlichung im Euphorion angeboten worden. Die Annahme des Beitrags erfolgte im August 1951; im April 1952 wurde dem Autor die Drucklegung angekündigt; nach Erledigung der von ihm mitgelesenen Korrekturen ging im Oktober 1952 der Reindruck vonstatten. In den Briefen, die mir während dieses Zeitraums zukamen, findet sich stets das dringende, ja drängende Interesse des Verfassers an der Bekanntgabe seines Aufsatzes im Euphorion betont, die Überlassung des Manuskriptes ausdrücklich bestätigt; von gleichzeitigen Verhandlungen mit andern Redaktionen, die mich selbstverständlich zu sofortigem Verzicht bewogen hätten, ist nirgendwo mit einer Silbe die Rede.

Herrn Professor Dr. Will-Erich Peuckert, der für das betreffende Heft der Zeitschrift für deutsche Philologie die redaktionelle Verantwortung trägt, hat laut brieflicher Auskunft das Zwillingsmanuskript nebst Veröffentlichungsangebot schon 1950 („vor ca. 3 Jahren") vorgelegen. Auch er ist, wie er erklärt, von anderwärts geplanten Parallelaktionen des Verfassers nicht unterrichtet worden; er „hätte dann natürlich das Manuskript zurückgegeben".

Damit indessen noch nicht genug. Den beiden bisher vermerkten Abdrucken des Aufsatzes ist eine Publikation in schwedischer Sprache vorausgegangen, und zwar an folgendem Ort: Samlaren, Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning, ny följd, årgång 26 (1945, Impressum 1946), Seite 127–135. An dieser Stelle lautet der Titel: „Anna Ovena Hoyers. En tysk diktarinna i Sverige". Der Verfasser ist namentlich genannt.

Keine der beiden deutschen Versionen nimmt auf die schwedische Fassung mit einem Wort Bezug. Keinem der beiden beteiligten Herausgeber, weder Herrn Professor Peuckert noch mir, hat der Autor, als er seine Manuskripte anbot, von der Existenz der schwedischen Fassung Kunde gegeben. Als ich im Juni 1953, durch die bibliographische Findigkeit eines Mitarbeiters auf die Spur gebracht, Herrn Professor Schoeps schriftlich zur Rede stellte, erwiderte er mir im Juli, er habe die Mitteilung dieses Sachverhaltes „aus seiner eigenen Herausgeber-Erfahrung heraus" unterlassen. Er publiziere in seiner Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte häufig Beiträge, die schon andern Ortes in fremden Sprachen erschienen sind; dann aber liege ihm „gerade daran, nicht einen Hinweis darauf zu bringen, daß sie bereits in einer andern Sprache veröffentlicht wurden".

Daß ich nach dieser Selbstcharakteristik eines gelehrten Autors und Redaktors kein Verlangen mehr trug, seine Ansichten auch über den nächsten, anonymen Nachdruck

in der Zeitschrift für deutsche Philologie einzuholen, wird verständlich erscheinen. Von sich aus hat er keinen Kommentar für nötig erachtet.

Ein Vergleich der drei Fassungen beweist, daß der Abdruck in der Zeitschrift für deutsche Philologie eine so gut wie wortgetreue Übersetzung des schwedischen Textes, der Abdruck im Euphorion das Ergebnis einer sprachlichen Überarbeitung darstellt. Einige weitere, geringfügige Unterschiede der Lesart sind durch redaktionelle Berichtigung von Versehen des Autors im Euphorion-Abdruck zustande gekommen.

Die zeitlich späteste Publikation, in der Zeitschrift für deutsche Philologie, gibt also offensichtlich, gegenüber der Euphorion-Fassung, eine ältere Textstufe wieder. Das wird auch durch pikante Einzelheiten bestätigt: so etwa, wenn wir im Euphorion (Seite 138, Fußnote 2) „neuestens H. J. Schoeps: Das himmlische Fleisch Christi, Tübingen 1951" zitiert finden, während ein Jahr später der Anonymus in der Zeitschrift für deutsche Philologie (Seite 159, Fußnote 2) auf „meine noch ungedruckte dogmengeschichtliche Monographie 'Vom himmlischen Fleisch Christi'" hinweist.

Angesichts dieser höchst verwirrenden Verhältnisse lege ich entscheidenden Wert darauf, die chronologische Abfolge eindeutig klarzustellen, im besondern die Priorität des Euphorion-Aufsatzes vor dem Abdruck in der Zeitschrift für deutsche Philologie. Ich bin auch deshalb dazu genötigt, weil das fragliche Heft der Zeitschrift für deutsche Philologie (wie gesagt, vom September 1953) keine Jahreszahl, nur das unzutreffende Impressum „Copyright 1951" auf der zweiten Umschlagseite trägt, und weil es den Anschein hat, daß mit der Lieferung eines datierten Titelblattes für Band 72 dieser Zeitschrift ebensowenig wie für Band 71 zu rechnen ist (zumal da Band 72 Torso bleibt und die Zeitschrift ab 1954 unter Beginn eines neuen Bandes an einen andern Verlag übergeht). Künftige Bibliographen könnten, durch das optische Bild verführt, die Veröffentlichung im Euphorion als Nachdruck betrachten: hiergegen melde ich Veto an.

*

Soweit die Tatsachen, mit dürren Worten beschrieben. Ob sich die Druckgeschichte des Hoyers-Aufsatzes von Hans Joachim Schoeps in den bisher ermittelten drei Fassungen erschöpft, oder ob sie sich dank weitern Funden bzw. dank fortdauernder Virulenz von weitern Manuskripten noch reicher entfalten wird, muß offen bleiben.

Die Tatsachen zu deuten und zu beurteilen, sei dem Leser anheimgestellt. Nur drei Anmerkungen mögen ihm dies schwierige Geschäft erleichtern helfen.

Erstens: zu der Frage, wie es redaktionstechnisch geschehen konnte, daß ein wissenschaftlicher Aufsatz zweimal binnen Jahresfrist in eng benachbarten Fachorganen gedruckt erscheint. Wenn schon der allgemeine Sinn von Zeitschriften darin beruht, daß sie von den Zunftgenossen gelesen werden, so pflegt man unter Herausgebern noch eigens durch Tauschverkehr für wechselseitige Kenntnisnahme der Novitäten Sorge zu tragen. Ein solches Austauschverhältnis besteht auch zwischen dem Euphorion und der Zeitschrift für deutsche Philologie. Man sollte meinen, daß damit alle irgend möglichen Sicherungen gegen Unglücksfälle getroffen waren. Wie die beiden Herausgeber der Zeitschrift für deutsche Philologie sich untereinander arrangieren, da die Tauschexemplare immer nur einem von beiden zugehn können, ist nicht mehr Sache des Euphorion-Herausgebers und -Verlags.

Zweitens: zu der Frage, aus welchen absonderlichen Gründen der Abdruck des Aufsatzes von Hans Joachim Schoeps in der Zeitschrift für deutsche Philologie anonym erfolgt ist. Auch hierüber hat mir Herr Professor Peuckert brieflichen Aufschluß gegeben. Das betreffende Heft sei unter den erschwerten Umständen seines häuslichen Umzugs redigiert worden. „In diesem Durcheinander geschah das Versehen" – nämlich

das Versehen, daß inmitten einer Reihe von fünf Aufsätzen des Heftes dem dritten der Name seines Verfassers (auch im Manuskript und in den Korrekturen oder nur im Reindruck des Textes und im Inhaltsverzeichnis?) abhanden kam.

Drittens: zur Frage der Handlungsweise von Herrn Professor Dr. Hans Joachim Schoeps – die eigentlich, nach den im wissenschaftlichen Publikationswesen immer noch geltenden Verkehrssitten, keine Frage mehr ist. Zu voller Würdigung des beispiellosen Vorgangs wird man sich zu vergegenwärtigen haben, daß der Aufsatz über Anna Ovena Hoyers seinem wesentlichen Inhalt nach eine Mitteilung von neuen Quellentexten darstellt: von Gedichten, die im Titel der Euphorion-Fassung explicite als „ungedruckt" bezeichnet und im Wortlaut beider deutschen Versionen als „noch unveröffentlicht" ausgegeben werden; die also unentwegt, von einem Abdruck zum andern, unter dem Anschein einer editio princeps aus den Handschriften auftreten. – Über die Sache, das heißt über die erneute Bekanntgabe eines im Erstdruck ungenügend beachteten Fundes, hätte sich unter den üblichen Bedingungen (bei klarem Spiel zwischen sämtlichen Partnern: Autor, Redakteuren, Verlagen und Leserschaft) reden lassen. Über die Methoden, mit denen hier ein publizistisches Seriengeschäft betrieben worden ist, erübrigt sich jede Debatte.

Ich bin bestürzt darüber, und ich bedauere es zutiefst, daß diese redaktionelle Erklärung nottat. Ich schulde sie aber den Lesern einer Zeitschrift, deren Programm sich, auf die einfachste Formel gebracht, in dem Gebot wissenschaftlicher Sauberkeit befaßt. Solange ich den Euphorion leite, wird er den Haltungsgesetzen nicht entsagen, die uns aus guter Tradition des 19. Jahrhunderts, von den Begründern unserer Wissenschaft, überkommen sind.

Der Herausgeber